VOLUMEN TRES
La era dorada del pop
1967-1969

Ediciones Orbis, S.A.

Índice del volumen 3

Artículos principales **Páginas**

La revolución cultural de costa oeste americana 1

1967

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, la cumbre de una generación 17
La era dorada del Pop 33
Doors, la conmoción 49
El espíritu de Monterrey 65
El universo psicodélico 81
El soul 97
Clapton, y Hendrix, los dioses de la guitarra 113
La Europa de los años 60 129

1968

Los signos del '68. 145
Introducción al vanguardismo 161
El '68 en el caudal americano 177
De Janis a Elvis, CCR y las corrientes del rock 193
El fenómeno *Hair* 209
Led Zeppelín, enclave de la revolución sónica 225

1969

Los grandes festivales 241

Biografías

Amen Corner 47
American Breed 78
Aphrodite's Child 190
Archies 181
P. P. Arnold 79
Brian Auger and Julie Driscoll, los perfiles del jazz pop 26
The Band, mucho más que la banda de Bob Dylan 186
Bar-Kays 106
Bee Gees, de la cresta del pop a la *Fiebre del sábado noche* 42
Blood, Sweat and Tears, la primera macro-banda de jazz y rock 203
Mike Bloomfield, pionero del blues blanco en USA 128
Blue Cheer 208
Box Tops 78
Tommy Boyce and Bobby Hart 79
James Brown, The Soul Brother 106
Solomon Burke 106
Glen Campbell 192
Canned Heat, rock & blues con raíces 80
Captain Beefheart 78
Caravan 168
Eric Clapton, el dios de la guitarra 122
Jimmy Cliff 79
Climax Blues Band 160
Joe Cocker, la fuerza del apocalipsis 158
Leonard Cohen, poeta del amor y de la muerte 74
Arthur Conley 110
Cowsills 64
Crazy World of Arthur Brown 96
Creedence Clearwater Revival, el milagro rockero de John Fogerty 204
King Curtis 112
Chambers Brothers 79
Michael Chapman 157
Chicken Shack 159
Chi-Lites 111
Miles Davis, padre del jazz-rock 77
Deep Purple, reunión de gigantes 238
Doors, ascensión, gloria, poder y muerte de Jim Morrison 58
Dave Edmunds 46
Electric Flag 64
Equals 155
Esther and Abi Ofarim 159
Fairport Convention, la escuela del folk-rock británico 170
Family, un grupo maldito 172
José Feliciano 191
Fifth Dimension 63
Flamin' Groovies 223
Fleetwood Mac, constante evolución de un supergrupo 152
Flower Pot Men 47
Flying Burrito Brothers Band, el genuino country-rock 222
Foundations 47
Kim Fowley 205
Aretha Franklin, Lady Soul 108
John Fred and His Playboy Band 78
1910 Fruitgum Company 181
Fugs 16
Bobbie Gentry 62
Grateful Dead, la familia 12
Norman Greenbaum 208
Groundhogs, alquimia de T.S.McPhee 175
Richard Harris 208
Richie Havens, la voz de arena 220
Jimi Hendrix, la leyenda de un huracán 125
Herd 46
Mary Hopkin 160
Humble Pie, un supergrupo maldito 240
Iron Butterfly, la ruptura de *In-a-gadda-da-vida* 186
It's a Beautiful Day 208
Jeff Beck Group, la guitarra del Diablo 28
Jefferson Airplane/Jefferson Starship, el San Francisco sound 10
Jethro Tull, la fantasía desbordante del mago Ian Anderson 156
Dr. John, un gigante de Nueva Orleans 221
Janis Joplin, el salvaje lamento del blues 206
Kasenetz-Katz Singing Orchestral Circus 181
Al Kooper, creador de grupos, emociones y sonidos 202
Led Zeppelin, el más fabuloso grupo de los años 70 234
Leapy Lee 157
Lemon Pipers 180
Jackie Lomax 157
Love Affair 46
Love Sculpture 46
Taj Mahall 62
The Mamas and The Papas, el arco iris californiano 14
Man, gigantes a medio camino 176
Hugh Masekela 208
MC-5, la violencia 237
Scott McKenzie 16
Ralph McTell 155
Lee Michaels 192
Moby Grape 64
Van Morrison, la voz blanca del blues 27
Randy Newman 192
Nice, las primeras sinfonías pop 30
Laura Nyro 62
Ohio Expres 181
Yoko Ono, de artista avant-garde a mujer de John Lennon 93
Pentangle, el purismo del folk británico 174
Wilson Pickett, desde la Tierra de las mil danzas 105
Pink Floyd, comienzo de una nueva era 90
Procol Harum, el místico éxtasis de *Con su blanca palidez* 32
Gary Puckett and The Union Gap 78
Quicksilver Messenger Service, el espíritu de la West Coast 14
Otis Redding, el rey del soul 104
Terry Reid 160
Rhinoceros 208
Jeannie C. Riley 207
Johnny Rivers 188
Kenny Rogers and The First Edition/ Kenny Rogers, sabor a C&W 190
Todd Rundgren, la utopía de una inquietud 219
Sam and Dave 110
Scaffold 160
Boz Scaggs, una guitarra solitaria 224
Screamin' Lord Sutch and The Savages 96
Ravi Shankar, introductory de la música hindú en el rock 75
Nina Simone 109
Percy Sledge 111
Sly and The Family Stone 218
O. C. Smith 112
Soft Machine, el Canterbury sound 94
Spirit 207
Spooky Tooth, fábrica de músicos 31
Edwin Starr 110
Status Quo, el grupo de la furia 168
Steppenwolf, los duros del *macho hard-rock* 188
Steve Miller Band, el blues en San Francisco 61
Strawberry Alarm Clock 48
Ten Years After, la guitarra de A. Lee 29
Joe Tex 111
B. J. Thomas 191
Carla Thomas 112
Rufus Thomas 112
Tiny Tim 192
Tomorrow 92
Traffic, sueño eterno de Stevie Winwood 44
Tremeloes, el oro silencioso de un resurgir 28
Van der Graaf Generator, las 7 vidas de Peter Hammill 171
Vanilla Fudge, el primer heavy-rock 76
Velvet Underground, la música de Andy Warthol 60
Tony Joe White 63
Frank Zappa and The Mothers of Invention, el genio de la libertad 8

ESPECTÁCULOS

Filmografía musical en los años 60 254
Promises, Promises, el music-hall del 68 224

LA INDUSTRIA DEL ROCK

Buddah Records, la editora del chicle 180
Bill Graham, el carisma del mejor manager y promotor 16
Las *groupies,* el sexo del rock 128
Arif Mardin y Jerry Wexler, la soul-factory 112
Polydor Records, en la cresta del pop inglés 48
Stax Records, una precursora en la sombra del R&B 109
Robert Stigwood, el rey Midas del rock 48

INSTRUMENTOS MUSICALES

Moog, la revolución del teclado 173
Sitar, exotismo para el rock 75

GEOGRAFÍA DEL ROCK

Los Angeles, un mundo girando alrededor de Hollywood 50
Nashville, cuna country 192
San Francisco, la capital de un renacer 3

GÉNEROS MUSICALES

El Bubble-gum sound, moda para teen-agers 180

MEDIOS DE COMUNICACIÓN

It y *Ufo,* bases del primer movimiento underground británico 92

LA REVOLUCIÓN CULTURAL DE LA COSTA OESTE AMERICANA

Como tantos movimientos que acaban siendo vitales para la evolución histórica, la sacudida contracultural de mediados de los años 60, con su especial incidencia en la segunda mitad de la década, no es esencialmente exclusiva de un solo núcleo o de una zona determinada. Podría decirse que el movimiento hippy era ya un aliento palpable en Estados Unidos en 1965; y en la propia Inglaterra, con los núcleos germinales de los *mods* y los *rockers*. Sin embargo, el máximo reflejo de esa inquietud sí se centra en un lugar, California, y en una ciudad, San Francisco, y también en un período determinado, 1966, tras el cual la convulsión cambiará de raíz la estructura social y musical de toda una generación.

La revolución cultural de la costa oeste americana tiene una base en la esencia de la contracultura, que comienza a dominar el sentido de los jóvenes en 1965 y estalla finalmente en 1966. Después de la invasión del rock and roll y del cambio que supuso en la sociedad americana de los años 50, nada, salvo la invasión Beatle en 1964, había cambiado de nuevo la estructura del sistema americano. La influencia de los Beatles es notoria; pero son los propios problemas de la generación de mitad de los 60, directamente relacionados con los problemas de la sociedad estadounidense y que reflejan los mismos problemas existentes en las restantes sociedades del mundo occidental, los que ponen en marcha el motor de la revolución.

1. La música, la moda, todo sigue el constante cambio de la evolución. En 1966, tan sólo a 4 años del estallido Beatle y tras una década ya del nacimiento de la cultura rock, la principal ruptura se centra en San Francisco, en la costa oeste americana. Una nueva generación dará vida a la música y a los estigmas sociales del futuro. Libertad y amor, paz y flores, pintura del propio cuerpo. Es el sentimiento hippy, cuya filosofía impregnará el mundo muy rápidamente.

Pedrós Alió

HAZ EL AMOR, NO LA GUERRA

La sociedad de 1966 vuelve a ser alienante. Una nueva generación se encuentra con la herencia del pasado y trata de construir algo propio. La presión de una guerra que les traumatiza (Vietnam) es el aguijón final. Buscando en derredor, miles de jóvenes se encuentran sin nada, y eso les preocupa y les asusta.

Paz, amor y libertad

Su odio a la guerra se convierte en una aceptación implícita de la paz. El sentido de la soledad y el vacío de muchas vidas se concreta en el deseo de amar y ser amados. Por otro lado, las ataduras de la vida moderna, creando hábitos constantes y eternos, únicamente pueden ser rotas desde una perspectiva de libertad. Y esas tres premisas, paz, amor y libertad, pondrán en funciona – miento la gran rueda del movimiento hippy, base de la contracultura, con toda su mitología: es la huida terrena basada en los preceptos de la vida oriental y el colorismo de la música, su escenografía y la propia plasmación de lo que se persigue en la creación de un nuevo arte. Éste empieza por los mismos participantes en el cambio, que pintan su cuerpo con flores, el símbolo hippy.

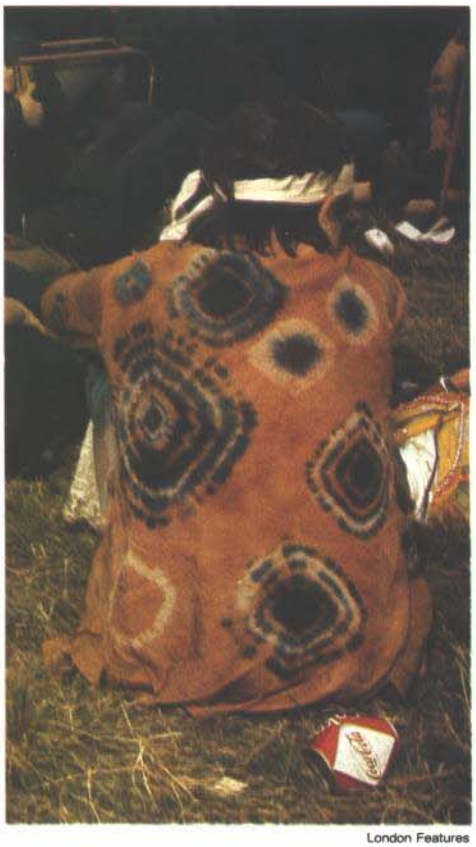
Cabellos muy largos, ruptura, drogas, flores, libertad corporal, comodidad en las ropas... todo forma parte de lo que primero llama la atención en el hippy. La sociedad queda consternada, como consternada quedó cuando Elvis Presley movió sus caderas por primera vez. La primera reacción es marginar al hippy como elemento antisocial, como ser inadaptado. ¿Cómo entender que alguien trate de salirse de la rueda pretendiendo ser libre, no estar atado, ni gobernado, ni estructurado? Eso es, pura y simplemente, anarquía. El hippy, sin embargo, no es un anarquista. Su lema es: «Haz el amor, no la guerra». Habla de «paz» frente a una realidad cotidiana que está llena de palabras como «polución», «hambre», «guerra»; y, por si fuera poco, el sexo y la droga son dos fórmulas que le parecen necesarias para alcanzar el estado total.

La filosofía hippy

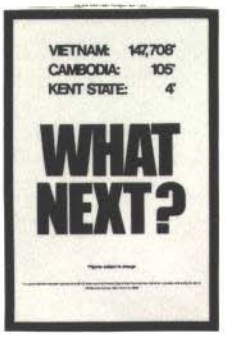
La filosofía hippy habla de las drogas como medio de evasión, lo cual no es, ni mucho menos, un sentimiento privativo del hippy. En la antigüedad, y en las culturas orientales de hoy mismo, se habla de la liberación del alma y del espíritu mediante la fórmula de negar algo tan humano como es el dolor y buscando el nirvana como estado plácido de inmersión en un mundo de belleza incalculable. Si esta belleza, en la Tierra, es utópica, las drogas serían los medios para alcanzarla, procurando una evasión.

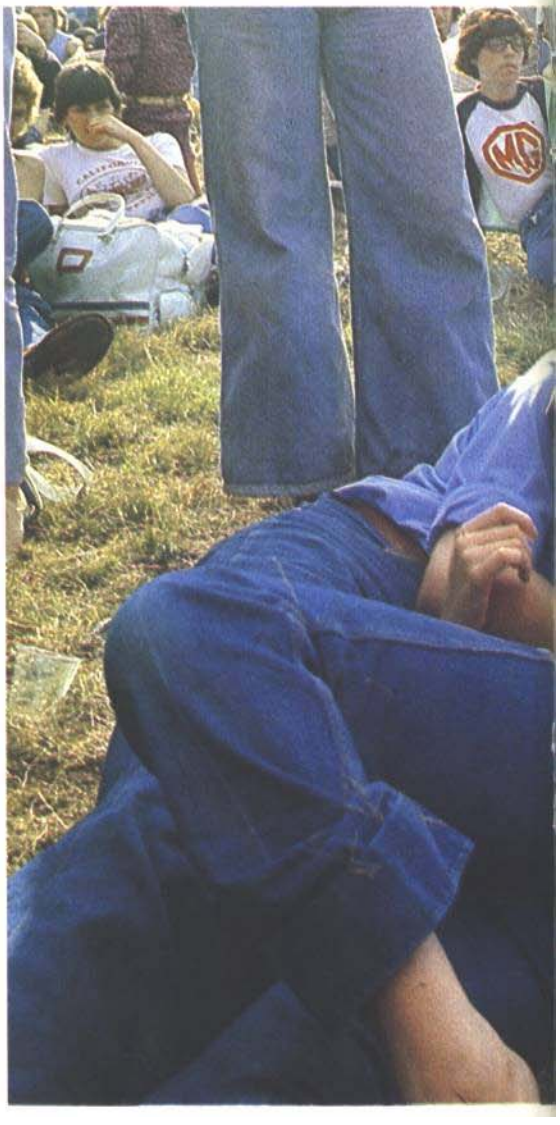
Lo que los hippies utilizan como medio no es más que la realidad tangible de lo que otros, antes que ellos, busca – ron como filosofía. La búsqueda del propio *ego* es una constante en la historia; y la percepción de la libertad, un impulso que viene del origen mismo de la Humanidad. Desde Heráclito hasta Virgilio, desde Li-Po hasta Rous – seau, desde Visen hasta Brecht y desde los primeros beatniks a los hippies de 1966, ha existido siempre un claro instinto de evolución-revolución planteada desde la base del individuo como centro orgánico. En la California de 1966, los profetas del underground, Allen Ginsberg,

Camera Press

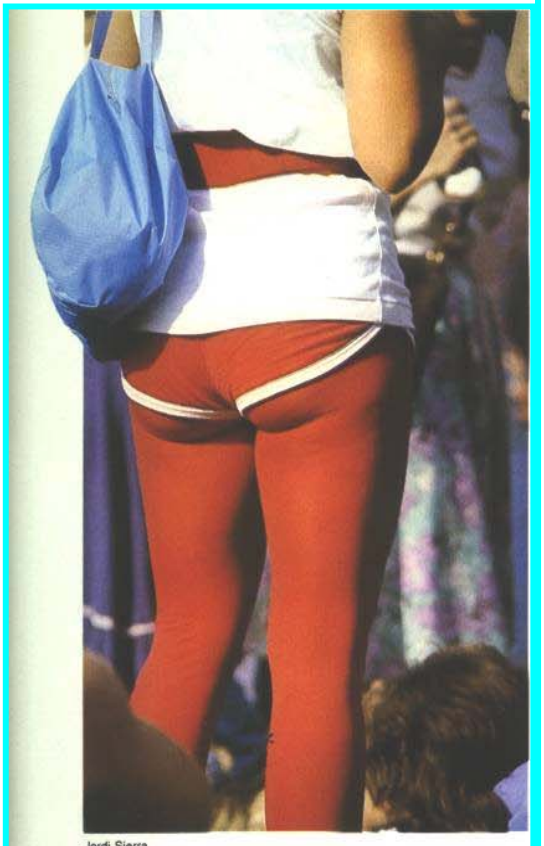


London Features

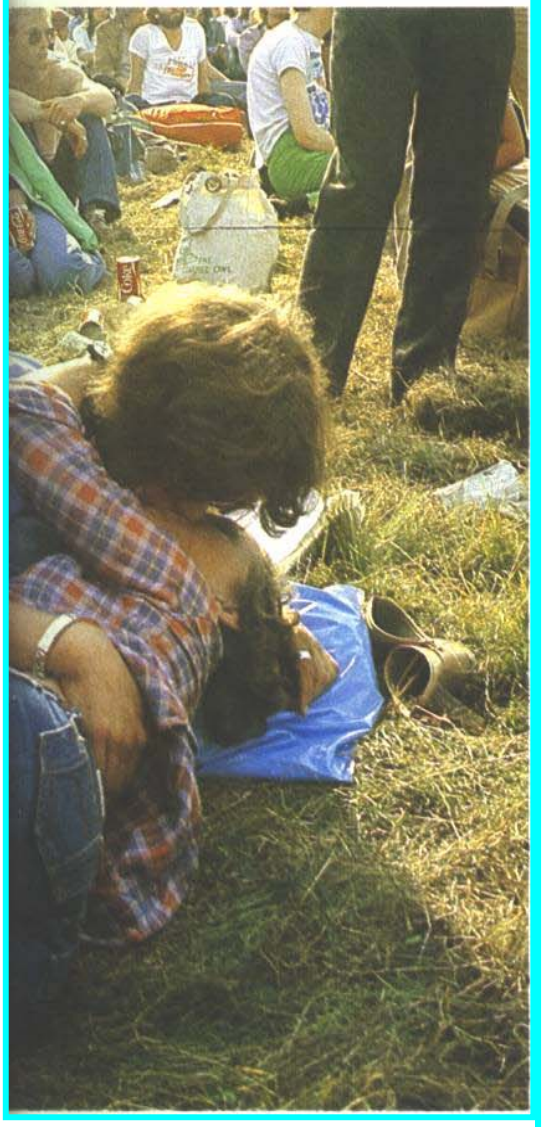




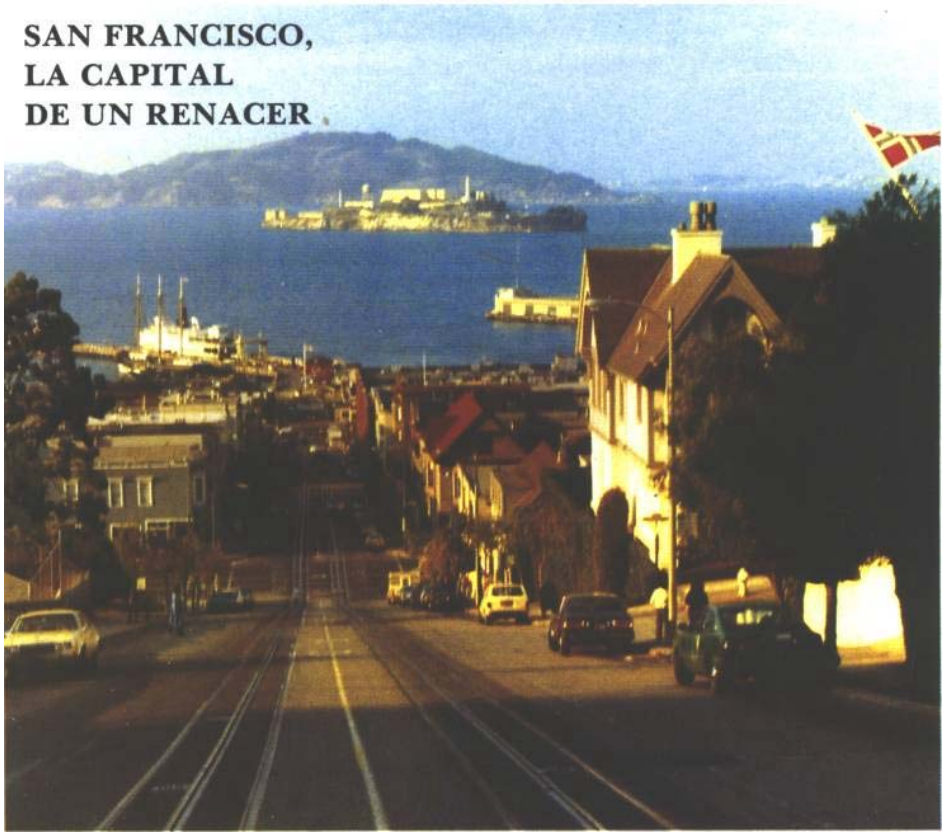
2-7. Aspectos de una nueva semántica social y musical. Slogans con frases como «Haz el amor y no la guerra», pósters con las cifras de las víctimas de Vietnam o las producidas en revueltas estudiantiles como la de Kent, en USA, color y fantasía, y sobre todo la libertad del amor, bajo el controvertido influjo de las drogas y de las filosofías orientales.



Jordi Sierra



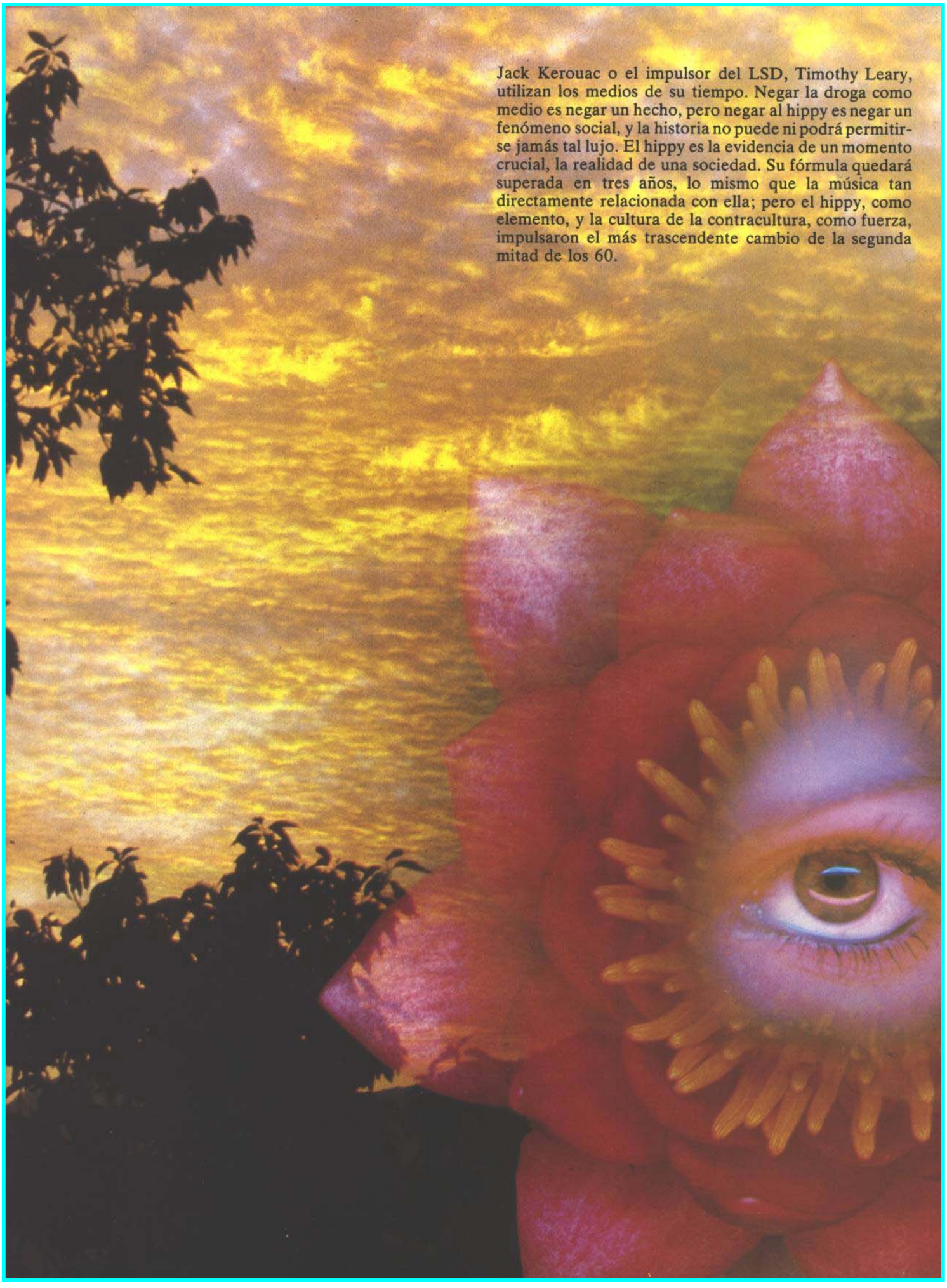
SAN FRANCISCO, LA CAPITAL DE UN RENACER



La irrupción de la ciudad de San Francis – co como nuevo centro cultural y musical en la América de 1965, en rivalidad con las dos capitales clásicas, Nueva York en la costa este y Los Angeles en el oeste, responde a un crecimiento intenso de la industria por un lado y, por otro, de la creatividad de una larga serie de artistas y grupos que se dieron cita al mismo tiempo en la ciudad. A su vez, la universi – dad de Berkeley sería un centro importante en la evolución del llamado *West Coast sound.* En 1966, cuando la guerra del Vietnam es el gran síndrome de la juventud estadounidense, la ciudad de San Francis – co se convierte en uno de los focos de la revolución hippy. Desde la ciudad son en – viados contingentes de tropas a la guerra, y la puerta americana del Pacífico sufre la convulsión de la protesta y la rebeldía de una generación.

Musicalmente, en San Francisco flore – cen a mitad de los años 60 abundantes sellos discográficos. La presencia de gru – pos con un estilo propio y característico, como por ejemplo Jefferson Airplane* o Grateful Dead*, junto a otros que serán la antesala de grandes figuras, como Big Brother and The Holding Company (de donde saldrá Janis Joplin) o los Golliwogs (posteriormente Creedence Clearwater Revival), aporta una riqueza sin preceden – tes al rock del norte de California. Empre – sarios con grandes ideas (como Ken Ke – sey, que crea los Trip Festivals) reúnen al público en torno al fenómeno. La música de San Francisco es una mezcla de folk, blues y rock, impulsada por el boom que han tenido y aún tienen los Beatles y con – tagiada por la aparición de los primeros grupos americanos importantes, como The Byrds o Lovin' Spoonful.

En el enclave de Haight-Ashbury, un simple cruce de calles de la ciudad, nace el movimiento hippy, cuando miles de chicos y chicas se reúnen para hablar de paz y amor y para pintarse flores en el cuerpo. La legalidad del LSD favorece el creci – miento de la cultura de la droga y de otros fenómenos paralelos, como los *light-shows* y el psicodelismo. En 1967, el pri – mer gran concierto hippy, el Human Be-In, será culminado con el festival de Monte – rrey, que es el pleno éxtasis musical y so – cial de toda una generación. A partir de aquí, el Flower Power, la cultura hippy, la aparición de empresarios y managers de la talla de Bill Graham*, locales tan decisivos como el Fillmore y el rápido crecimiento de las compañías discográficas y de los máxi – mos artistas surgidos en este período de – sencadenarán una reacción imparable que llegará a los años 70, aun cuando la moda hippy pase a la posteridad a partir de 1969. La influencia de San Francisco, comen – zando por el revolucionario cambio de 1966, es decisiva en la música de finales de los años 60 y en la década de los 70. Una parte considerable del sentir musical que se desarrolla en torno al rock en América evolucionará a partir de esa in – fluencia, y la misma Inglaterra vivirá su propio cambio abriendo la puerta a la psi – codelia en el año 1967.



Jack Kerouac o el impulsor del LSD, Timothy Leary, utilizan los medios de su tiempo. Negar la droga como medio es negar un hecho, pero negar al hippy es negar un fenómeno social, y la historia no puede ni podrá permitirse jamás tal lujo. El hippy es la evidencia de un momento crucial, la realidad de una sociedad. Su fórmula quedará superada en tres años, lo mismo que la música tan directamente relacionada con ella; pero el hippy, como elemento, y la cultura de la contracultura, como fuerza, impulsaron el más trascendente cambio de la segunda mitad de los 60.

8. El «Flower power» es toda una declaración de principios en sí mismo. La flor, un símbolo de amor, será el vehículo mediante el cual los jóvenes de la segunda mitad de los 60 se comunicarán y mediante el cual harán llegar su mensaje de paz al mundo. El estímulo de los sentidos será constante y por cualquier medio, para profundizar aún más en su propio vivir, en su propio realizarse. El movimiento hippy tendrá dos puntos culminantes, con el festival de Monterrey en 1967 y el de Woodstock en 1969.

EL FLOWER POWER

En 1966, la síntesis de toda esta ideología comienza a ser una realidad. Los primeros *flower children* («niños de las flores») se reúnen en San Francisco. Primero es algo curioso. Unos son verdaderos hippies de origen, que descubren algo propio por primera vez; otros son jóvenes estudiantes o trabajadores, que de viernes a domingo se quitan la corbata y se visten extravagantemente para vivir unas horas de libertad. Puros y curiosos forman una amalgama inicial llena de color; pero, cuando en una reunión se citan 50.000 personas, ya no puede hablarse de hecho curioso, sino de auténtico fenómeno con un significado.

De esta forma, las primeras respuestas se concretan en algo que ya evidencia una postura. Muchos de estos jóvenes protestan por la guerra y hablan de paz; otros intentan llegar a su propia trilogía: vivir, ser y existir (o realizarse); algunos son hijos de padres divorciados, o drogadictos, o borrachos. No quieren pertenecer al status, ni criar panículo adiposo o llegar a los 40 con una amiguita y la visita al psiquiatra los jueves. Otros más buscan un vehículo para alcanzar su propia espiritualidad, creando un modelo religioso que puede culminar en un Dios cuyo nombre es Alá, Krishna, Jesucristo o Buda.

Hasta que Woodstock nos separe

La huida por un lado, paralela a esa búsqueda, desencadena toda la auténtica filosofía que se expanderá por el mundo. Frente a un modelo social que parece decir «tenga su propio cáncer a los 30» o «hay un botón para todo», como reflejo del consumo que trata de crear una larga serie de necesidades y dependencias, el hippy busca el espacio abierto, la naturaleza, el amor libre y el eterno sueño del plácido nirvana. Su modelo social será una respuesta; y su música, la música del cambio y la revolución en la recta final de los 60. El éxito o el fracaso posterior a 1969 no son tan fundamentales como la esencia que motivó el movimiento o su fuerza tremenda en su desarrollo global. El compromiso histórico es ya otra variante en la que muchos historiadores han creído encontrar respuestas con el paso del tiempo. La más fundamental, el cenit, se halla en la masiva concentración de Woodstock en 1969. La «nación de Woodstock» es una culminación, la apostilla final: «hasta aquí hemos llegado, ahora os toca a vosotros».

Por desgracia, la nueva generación chocará con la gran crisis energética planteada en 1973 y entonces ya todo será distinto.

Pedrós Alió

LAS FIGURAS DEL MOVIMIENTO HIPPY

Entre 1966 y 1968 se desarrollarán en San Francisco una serie de solistas y grupos trascendentes en la música de este tiempo. Ellos, por un lado, y los británicos que surgen en 1967, por otro, formarán el frente común que dará pie a gran parte del vanguardismo que hizo su aparición en 1969. En este aspecto, 1968 será el año crucial: en Europa, con el Mayo francés y sus consecuen – cias; y, en América, con las revueltas de Berkeley.

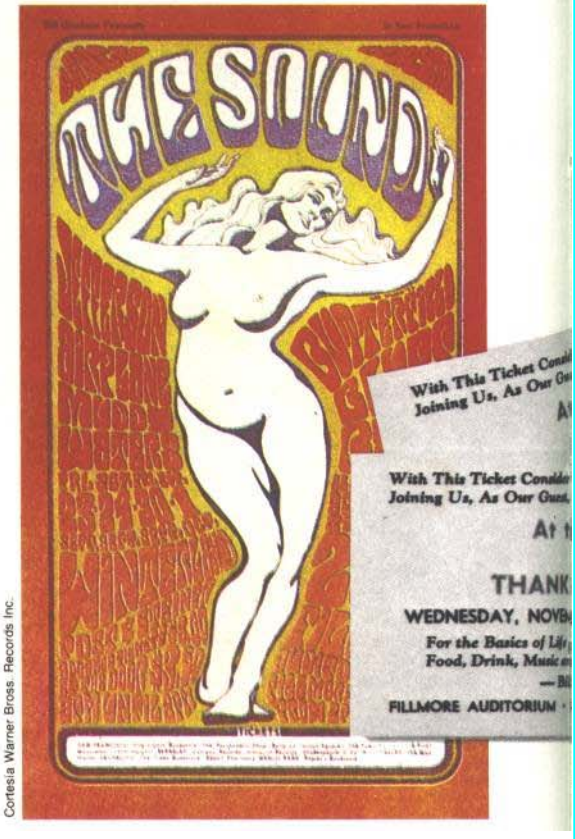
La música hippy comienza a contar con figuras que ya han hecho su aparición en 1965, como Country Joe McDonald y su grupo, The Fish. En 1966, The Mamas and The Papas* crean el primer punto comercial, con sus armonías vocales y los grandes éxitos de *Monday, mon – day* y *California dreamin'*. A lo largo del 66 germinará el proceso de grupo clave, como Jefferson Airplane* y Grateful Dead*. Cuando estos dos conjuntos graban en 1967, se convierten en los líderes del Flower Power y la psicodelia. Scott McKenzie* cantará el himno hippy, *San Francisco;* y otros grupos, como los Flower Pot Men en Inglaterra, captarán el espíritu del momento con *Let's go to San Francisco* («Vamos a San Francisco»).

Subterráneamente, los Fugs*, por un lado, y Frank Zappa*, por otro, forman un nuevo frente, menos comer – cial pero de gran peso específico. Los Fugs son la primera banda revolucionaria en su género. Organizan mítines, leen poemas, cantan y, muy pronto, sus espectáculos serán censurados y declarados obscenos. Zappa es otra cosa, un auténtico genio que al frente de su grupo, The Mothers of Invention, es capaz de todo. Detenido por obsceno, instigador del público en sus conciertos, la leyenda cuenta de él que llegó a intervenir en un concierto únicamente en el último segundo, para coger la guitarra, pulsar la nota de cierre... y marcharse con los músicos. Frank Zappa es el primer revulsivo de la música estadou – nidense; pero el público pronto comenzó a acudir a sus conciertos «para divertirse», para ver qué hacía o decía.

La psicodelia y los *light-shows*

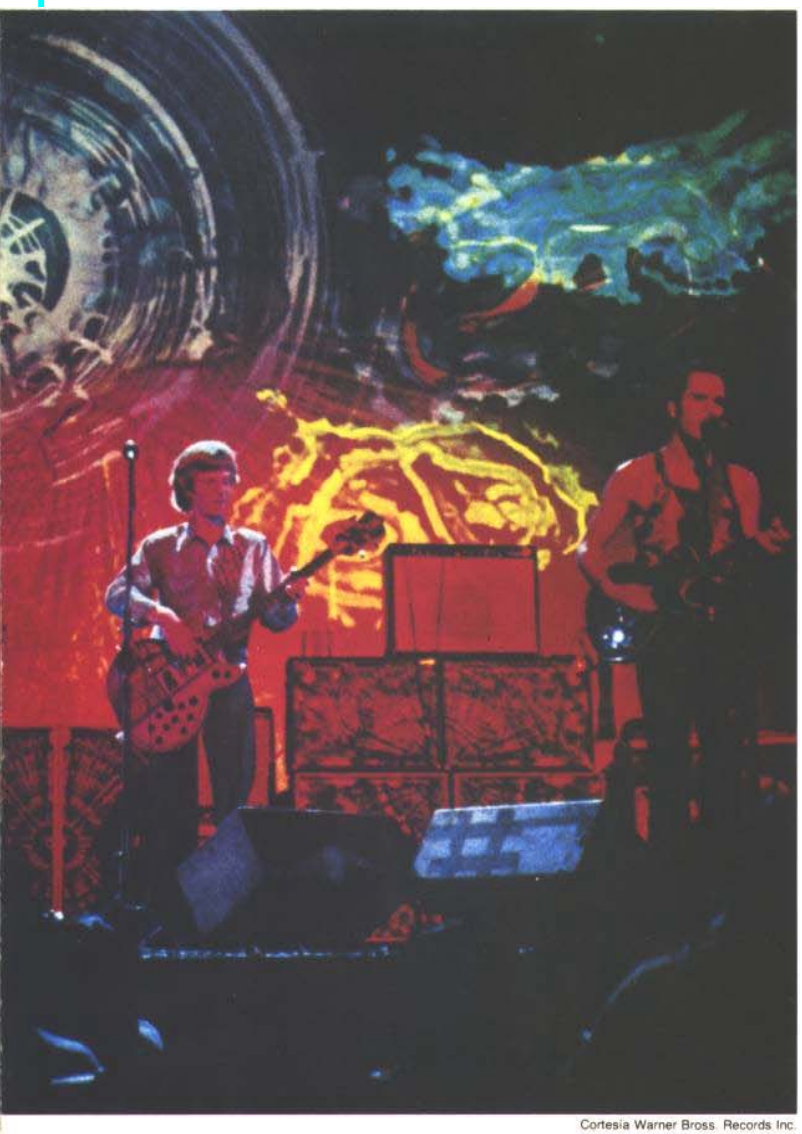
La música que surge en San Francisco tiene algo más que una unidad o una calidad. De hecho, no se entiende fuera del contexto que forman junto a ellos los *light-shows* y el mundo de la psicodelia en general.

El psicodelismo, como forma de arte unido a la música y a las sensaciones visuales y espirituales, marcó una de las aportaciones fundamentales de la cultura hippy. Los primeros *light-shows* surgen en los Trip Festivals de Ken Kesey. La música ya no se basa en unas canciones comerciales y cortas, sino en largos desarrollos instru – mentales que crean un clímax ambiental. Bill Ham, Roger Hylliard, Ben Van Meter, Tony Martin y otros artistas desarrollaron paralelamente a los conciertos su técnica de *light-shows,* basada en proyectar, junto a la música, unas imágenes que produjeran una reacción complementaria en el espectador. Las imágenes se moverán con el ritmo, marchando de formas paralela y no separada. La técnica de los *light-shows* pronto llenó los escenarios de nuevos aparatos creados para aportar más y más estímulos: proyectos opacos, linternas mágicas, hielo frío, pelícu – las basadas en pinturas o diseños específicos para cada

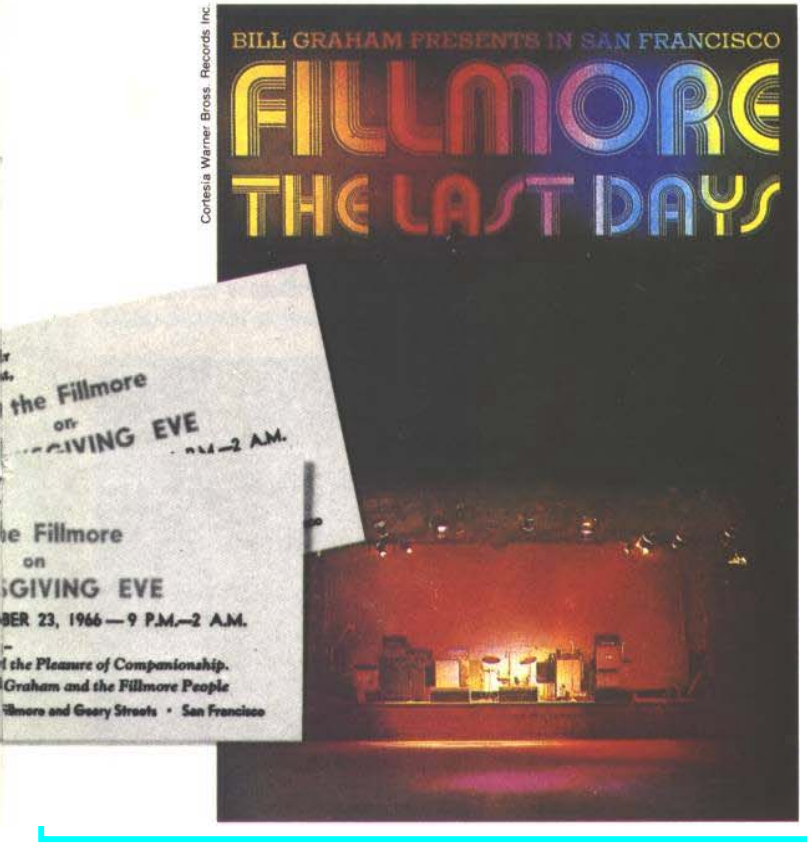


Cortesía Warner Bross. Records Inc.

9-13. Arriba, Grateful Dead, una de las grandes y primeras bandas surgidas en el San Francisco psicodélico. Sus light-shows *fueron famosos, pero ellos supieron perdurar más allá de los modismos de la época para con- vertirse en un grupo clásico del rock cali- forniano. A la derecha, póster anunciando los shows del Fillmore West, el local donde se aglutinó la esencia del sonido y la música hecha en San Francisco en la segunda mitad de los años 60, hasta su cierre en 1971, hecho que constituyó un fuerte acontecimiento internacional. En la página siguiente, ilustraciones de estos últimos espectáculos.*



Cortesia Warner Bross. Records Inc.



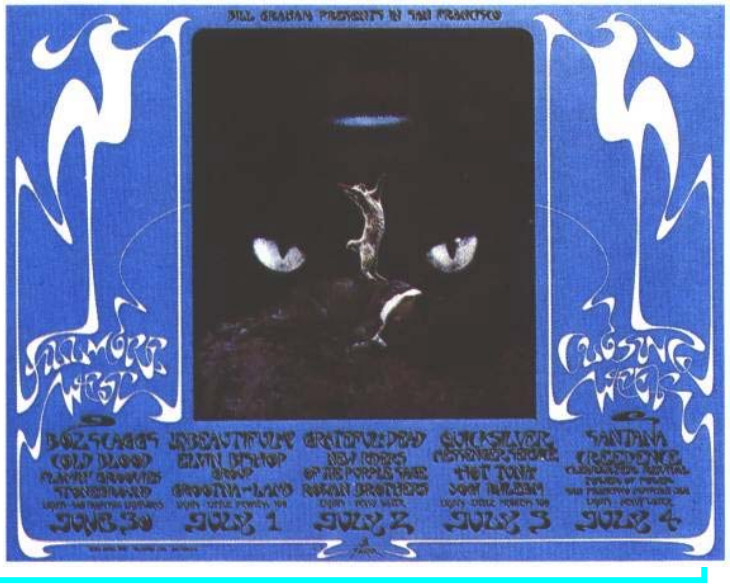
tema, colores (especialmente las luces ultravioletas). El *light-show* llegó a generar una industria en sí misma, hasta que en 1968 comenzó a declinar. En pleno fervor hippy, sin embargo, un concierto de rock era una simbiosis de música, espectáculo visual y droga. Un todo capaz de llenar los sentidos por completo.

La psicodelia, por su parte, ya es una nueva forma estética por valorar. Se busca el espectáculo total a través de una máxima expresión artística. En 1967, San Francis – co es ya una orgía de colores, música y libertad, en pleno auge del movimiento hippy.

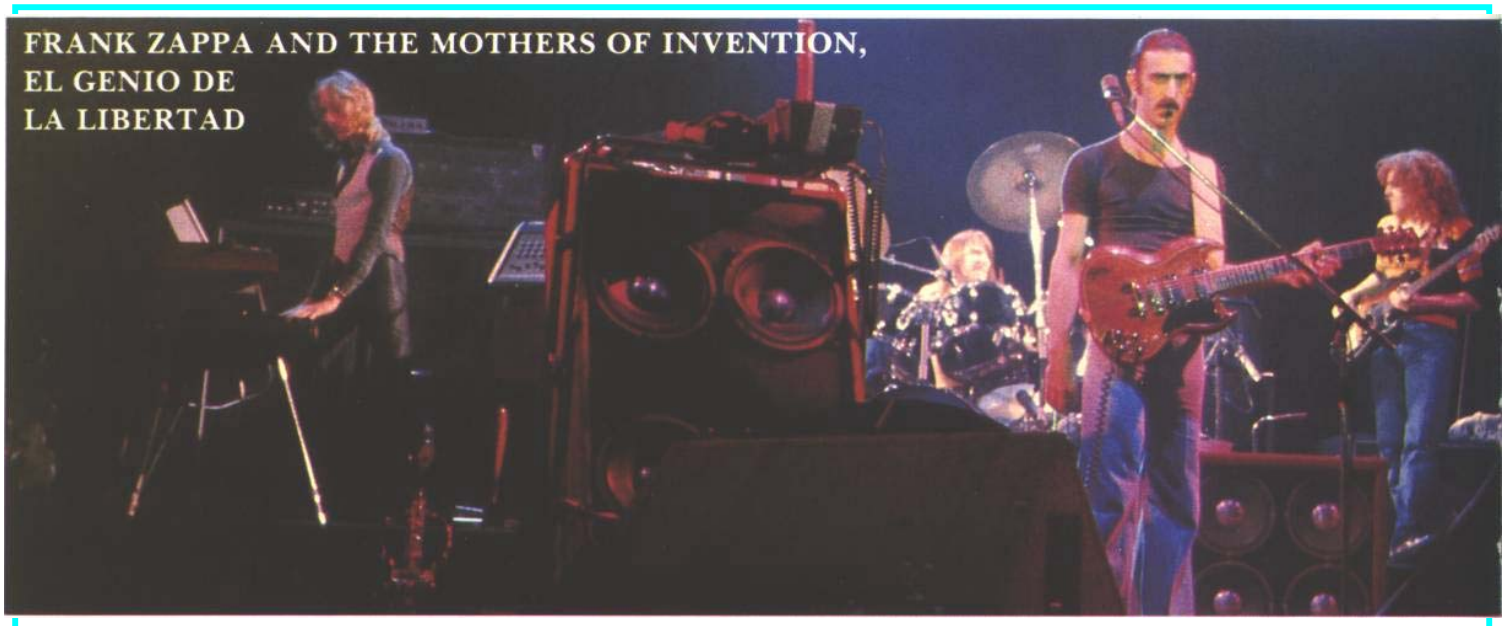
Del sueño a la realidad

El movimiento hippy fue un sueño, y un sueño único, maravilloso e irrepetible. No fue más utopía que la propia utopía terrena y humana de querer alcanzar la felicidad. El hippy no fue nunca un ser obsoleto e indiferente, ocioso y neutro, sino un creador que conocía el valor del trabajo y buscaba el contacto de lo natural para superar el estancamiento del hombre en el plano social. Y esto no son palabras, sino hechos concretos. El placer por la música, el arte, la libertad y la expansión de las ideas conmocionó al mundo, a los inmovilistas y a los creadores del consumo. El hippy, con la extravagancia como base de esa libertad, podía vestir una casaca de la guerra de independencia, un vestido victoriano, unos vaqueros o un simple taparrabos. No consumía = no era interesante para el status. Así, el status le aisló y le arrinconó.

El hippy se encontró pronto sin medios, a veces perdi – do, con problemas, sin dinero. Y desapareció... pero no como a veces se cree. En 1970 y en los años siguientes, los viejos hippies no aceptaron las normas del status ni vistieron el traje gris (obsesión eterna de los que han querido ser entes individuales y no números en una masa humana), sino que desarrollaron otras labores, preferen – temente comunitarias, de gran relieve, con la práctica de todo lo aprendido en la teoría y la misma práctica de su desenvolvimiento anterior. El sueño había terminado, pero la realidad era la misma. Esa realidad tal vez no haya ayudado a mejorar demasiado la sociedad, pero sí ha contado con otras normas sociales y de conducta, que surgieron cuando ese primitivo sueño nació, creció y llegó a su auge y esplendor entre 1966 y 1967.



FRANK ZAPPA AND THE MOTHERS OF INVENTION, EL GENIO DE LA LIBERTAD



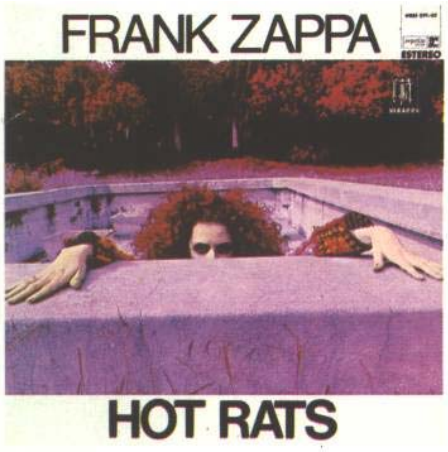
Loco, genio, personaje controvertido, discutido, excelente guitarra, extravagante, gran músico, poeta de la vaguedad, artífice de innumerables bandas, reto de los sentidos y avanzado de su tiempo, Frank Zappa es uno de los personajes más interesantes e importantes de la historia del rock; y su trayectoria, una de las más apasionantes.

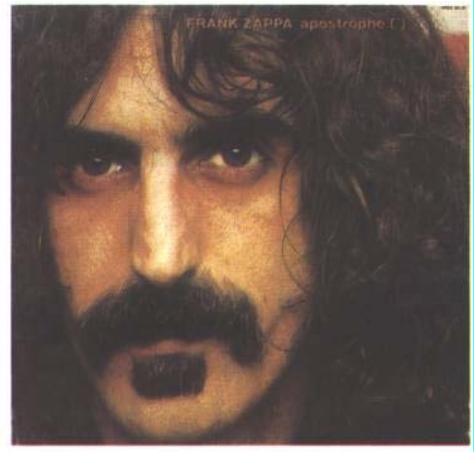
Francis Vincent Zappa (21-12-40, Baltimore, Maryland) es descendiente de griegos y sicilianos. En la década de los 50, su familia se traslada a California y él forma en la escuela su primer grupo: The Blackouts. Posteriormente, con un amigo y significativo músico, Don Van Vliet, interviene en una película: *Captain Beefheart metes the grunt people* (Don adoptará luego el nombre de Captain Beefheart→ como músico en su carrera individual). A comienzos de los 60, Frank pasará diez días en la cárcel por un escabroso asunto sexual y tres años de libertad vigilada. En ese tiempo, el interés de Frank por la música y el cine le hace intervenir en algunas producciones. La banda sonora de *The world's greatest sinner* y la de *Run home slow* son sus mejores trabajos.

En 1964, Zappa se une a un grupo, The Soul Giants, que después serán The Mu – tres y finalmente The Mothers. En la prime – ra formación aparecen Roy Estrada (bajo), Ray Collins (voz), Jimmy Carl Black (batería) y Dave Coronado (saxo). Descubiertos por Tom Wilson (el que fuera productor de Dylan), graban en 1966 el primer LP, *Freak out,* álbum doble, muestra ejemplar del comien – zo del underground y pieza maestra de la evolución musical california bajo los vien – tos de cambio hippies. Forman la banda en ese momento Collins, Black, Estrada y Elliott Ingber (guitarra). La MGM decide añadir la coletilla «of Invention» al nombre original, Frank Zappa & The Mothers. Así nacen **The Mothers of Invention.**

Comenzarán los discos y los cambios, constantes. Jim Fowley cantará con el grupo durante un tiempo; Ingber se unirá al grupo de Captain Beefheart; y, para el segundo LP, *Absolutely free,* entran Billy Mundi (batería), Don Preston (teclado) y Bunk Gardner (saxo). En Nueva York se les une Ian Underwood (teclado). La edición del LP *We're only in it for the money* (67) es controvertida. Es una réplica al *Sgt. Pepper's* de los Beatles: la misma portada, pero los siete Mothers en camiseta, sucios y retadores. Un desafío a la elegancia Beatle y a la fantasía pop de la cubierta original. Zappa es Zappa, y sólo él puede atreverse a desafiar a los reyes.

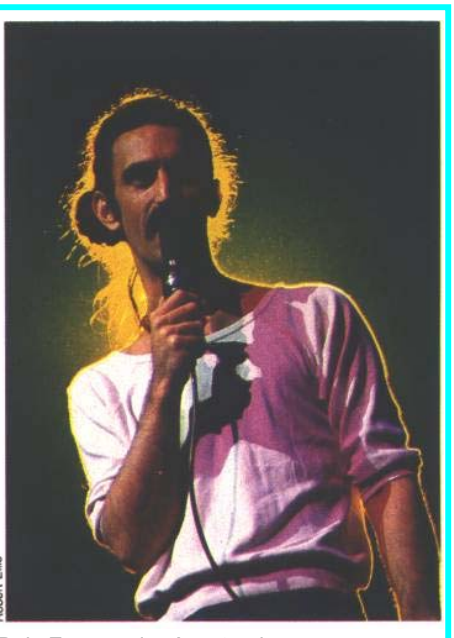
Con más de 30 músicos entrando y salien – do del grupo, se graban los siguientes LP's: *Lumpy gravy* (67, atribuido a Zappa solo), *Cruisin' with Ruben and The Jets* (68), *Uncle meat* (68, banda sonora de una película que no se llevó a cabo) y, por fin, en 1969, el genio de Zappa disuelve a los Mothers, cuyo último LP es *Burnt weenie sandwich.* Los principales músicos en este momento son: Lowell George (guitarra), que formará Little Feat→; Artie Tripp, que se une a Captain Beefheart; y Underwood, que sigue con Zappa. La grabación del LP *Hot rats* supone para Frank su cumbre personal y la realidad de su carisma genial. En el mismo 1970 se edita un LP con temas sobrantes de otras grabaciones de los Mothers, *Weasels ripped my flesh,* y un álbum de éxitos, *Mothermania.* Zappa también compone y produce los LP's de un violinista francés llamado Jean-Luc Ponty *(King Kong: J.L. Ponty plays the music of Zappa),* y además produce el álbum *Trout mask* replica de su amigo Beefheart. Funda su propia etiqueta disco –





Robert Ellis

14 y 15. Frank Zappa (derecha) y sus Mothers of Invention (al frente de una de cuyas múltiples formaciones le vemos a la izquierda) son el símbolo de la rebeldía y el inconformismo de la segunda mitad de los años 60. Consolidado como líder y como músico excepcional, Zappa irá sin embargo más allá de su papel en ese tiempo para prolongar su estilo en las siguientes décadas.



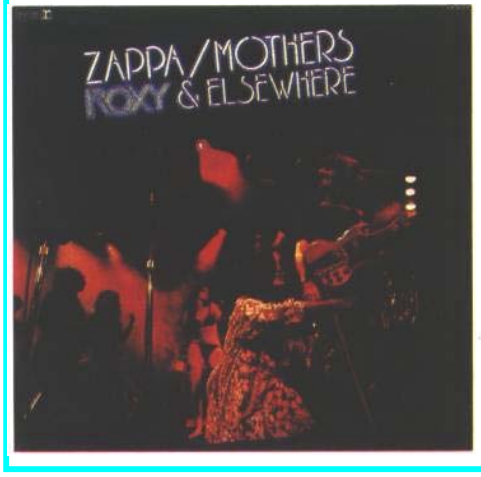
Robert Ellis

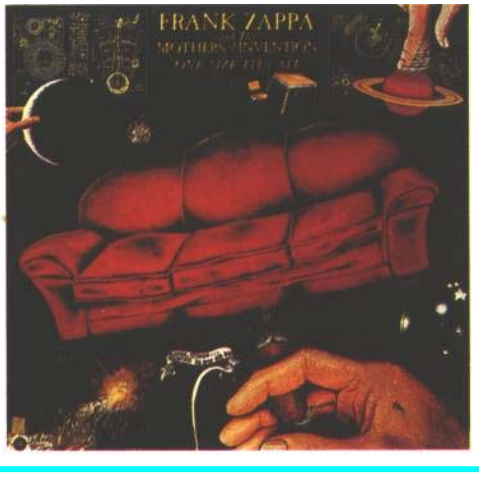
gráfica para poder controlar mejor su obra y hacer cuanto le venga en gana. Mientras, los músicos que han pasado por su influen – cia se convierten en hombres importantes de la esfera rock: James William Guercio es el productor de Chicago→; Mac Rebennack (Dr. John→) es uno de los mejores músicos de los 70; Alice Stuart y Kim Fowley cantan en solitario; Henry Vestine se une a Canned Heat→; Don Sugarcane Harris a John Ma – yall→; así casi todos.

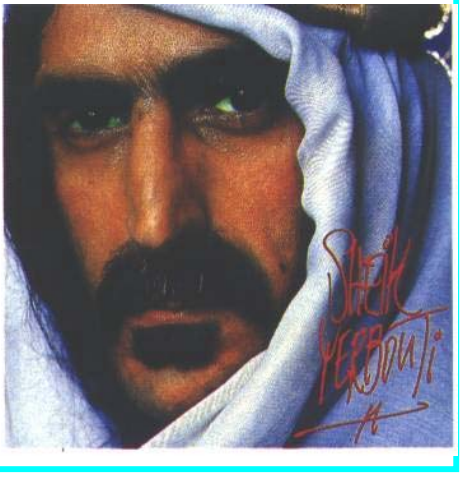
En mayo del 70 Zappa reforma a los Mothers, con Underwood, George Duke (te – clado), Howard Kaylan y Mark Volman (ex – miembros de The Turtles→, que actúan también con el nombre de The Phlorescent Leech and Eddie) como voces, Aynsley Dunbar (batería) y Jim Pons (bajo, también ex-Turtles). El motivo de reorganizar el gru – po es el rodaje del film *200 motels,* una de las obras más comprometidas y discutidas de Frank, en plena fiebre vanguardista. El LP con la banda sonora se edita en 1971, pero antes, en el 70 todavía, Zappa edita otro LP solo, *Chunga's revenge. 200 motels,* dirigida por Zappa y Tony Palmer en Inglaterra, cuenta con la participación, entre otros, de Ringo Starr (Beatles) y Keith Moon (Who).

En 1971, Don Preston vuelve al grupo en sustitución de Duke, y Jeff Simmons sustitu – ye a Pons. Los Mothers y Zappa se unen a John Lennon en el histórico concierto del Fillmore East en junio de este año, del cual John editará el doble álbum *Sometime in New York City* y Zappa el LP *Fillmore* East *June 71.* En el 72, otro LP, *Just another band from L. A.,* y uno más de Zappa solo, *Waka/ Jawaka.* Después de la desastrosa gira eu – ropea del 71, en la cual se quemó todo el equipo en Montreux y posteriormente Zappa resultó herido en el Rainbow de Londres, 1972 es el año de la reorganización. Para *The grand Wazoo,* los Mothers son: Janet Ferguson (voz), Sal Marquez (trompeta), Erroneus (bajo), Tony Duran (guitarra), Ken Shroyer (trombón), Joel Peskin (saxo), Mike Altschul (flauta) y Bill Byers (trombón). Des – pués siguen: *Overnite sensation* (73), con Ian y Ruth Underwood, Duke, Marquez, Tom Fowler (bajo), Bruce Fowler (trombón) y Ralph Humphrey (batería); *Roxy and el – sewhere* (74, doble LP grabado en vivo), con Duke, los dos Fowler, Ruth Underwood, Jeff Simmons, Don Preston, Napoleon Murphy Brock (cantante, saxo y flauta) y Ralph Humphrey y Chester Thompson (batería); otro LP de Zappa solo, *Apostrophe,* que es un éxito (74); casi con los mismos músicos de *Roxy and elsewhere,* graba *One size fits all* (75); y en vivo, con Captain Beef – heart, *Bongo fury* (75).

Después de esta etapa de mediados de los 70, en cierto modo estelar, Zappa vuel – ve a la grabación de álbumes dispares y siempre controvertidos, cambiando constantemente de músicos: *Zoot allures* (76), con Roy Estrada, Ruth Underwood, Terry Bocio (batería) y otros; *In New York* (77, doble y en vivo), con Bocio, Ray White (voz y guitarra), Eddie Jobson (te – clado), Patrick O'Hearn (bajo) y una sec – ción de viento con celebridades como Randy y Mike Brecker, Lou Marini, Tom Malone, etc.; *Studio tan* (78), con Zappa solo y sin apenas música; *Sheik Yerbouti* (79, doble), con Bocio, Napoleon Bnrock, Adrian Belew (guitarra), Tommy Mars (te – clado), Peter Wolf (teclado), O'Hearn, Ed Mann (percusión), David Ocker (clarinete), etc.; y, finalmente, otro LP extravagante, *Sep dirt* (79), de Zappa solo. Una obra compleja, variada, a veces rica y a veces discutida, que coloca a Zappa en los años 80 como uno de los mejores creadores.







JEFFERSON AIRPLANE / JEFFERSON STARSHIP, EL SAN FRANCISCO SOUND

16 y 17. Grace Slick fue la cantante por excelencia del movimiento hippy. Voz magistral, excelente autora y mujer de fuerte personalidad, aunque sus escarceos con el alcohol quebraran muchas partes de su carrera en los años 70. Los Jefferson Airplane primero, y su continuidad, los Jefferson Starship, después (foto de la derecha), aglutinaron lo mejor y más triunfal del germen rock nacido en San Francisco, superando así mismo el final de la etapa hippy.

London Features

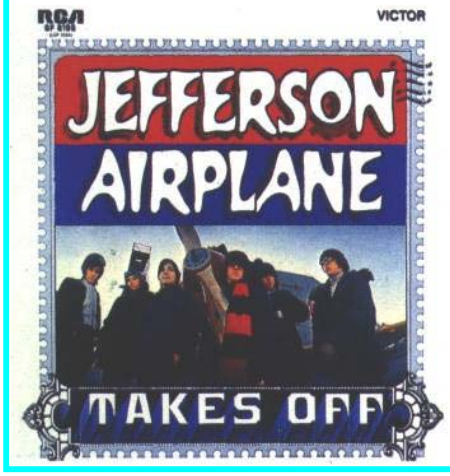
Jefferson Airplane nace en San Fran – cisco en 1965, con Marty Balin (30-1-43, Cincinnati, Ohio) como cantante solista e impulsor. Paul Kantner (12-3-42, San Francisco, California) y Jorma Kaukonen (23-12-40, Washington DC) son los guita – rras, Jack Casady (13-4-44, Washington DC) es el bajista, Skip Spence (Windsor, Ontario) el batería y Signe Anderson (1941, Seattle, Washington) como cantan – te. Convertidos rápidamente en la mejor banda de San Francisco, y la más genuina del llamado *San Francisco sound* de 1966, en pleno movimiento hippy y con los fenó – menos adyacentes de la psicodelia y los *light-shows,* el grupo graba en 1966 su primer álbum, *Takes off.* Tras él, Signe Anderson deja el grupo, pues acaba de ser madre, y es sustituida por Grace Slick (30-10-43, Chicago, Illinois), ex-cantante de un grupo llamado Great Society. El segundo LP, *Surrealistic pillow* (67) es el gran éxito de la banda, y dos temas escri – tos por la propia Grace, *White rabbit* y *So – mebody to love,* los primeros hits en single. En pleno éxito, el batería Skip Spence les deja para formar el grupo Moby Grape→; le sustituye Spencer Dryden (7-4-38).
A partir de aquí, el grupo desarrollará una de las obras más impresionantes de la música rock de finales de los años 60, consagrándose como una de las grandes bandas de la historia. Grace Slick será, junto con Janis Joplin, la voz femenina del rock estadounidense de este tiempo. En el grupo, su voz, junto a la de Marty Balin y Paul Kantner, creará una de las bases armónicas más excitantes y sugestivas, frente a una instrumentación que cuenta con la genialidad guitarrística de Jorma Kaukonen y con una sección de ritmo, Casady-Dryden, considerada modélica en su género.

Los nuevos LP's conservarán y aumenta – rán el prestigio del grupo hasta comienzos de los 70: *After bathing at baxters* (67), *Crown of creation* (68), *Bless its pointed little head* (69, grabado en directo en el Fillmore East de Nueva York y el Fillmore West de San Francisco) y el soberbio *Volunteers* (70), el mejor LP del grupo y el que cierra su gran etapa de solidez.

En 1970, Marty Balin deja la banda; se edita el álbum de éxitos *The worst of Jeffer – son Airplane;* y en 1971 se va Spencer Dryden. Joey Covington entra como batería, pero la baja de Balin no es cubierta, aunque el violinista negro Papa John Creach (28-5-17, Beaver Falls, Pennsylvania) entra como sexto miembro. Con ellos se graba el álbum *Bark* (71). Antes de ello, habían co – menzado a producirse las aventuras de los miembros en solitario. Paul Kantner graba el LP *Blows against the empire* (70) con el nombre de Paul Kantner and Jefferson Starship. En el álbum intervienen los Airpla – ne, miembros de Grateful Dead y Crosby and Nash entre otros.

En el 71, la banda crea su propia compa – ñía discográfica, la Grunt Records. Con ello, las experiencias individuales aumentan. Grace Slick da a luz un niño, hijo de Kantner, y tiene un grave accidente de coche. Este año, los dos editan el LP *Sunfighter.* Otros dos miembros del grupo, Jack Casady y Jor – ma Kaukonen, forman el grupo Hot Tuna→, que primero funciona con ellos colaborando al mismo tiempo en Jefferson Airplane.
A Hot Tuna se les unirá Papa John Creach, que por su parte edita un álbum con su nombre en Grunt.

En 1972, la disociación es mayor, aunque se edita un nuevo LP del grupo: *Long John Silver,* uno de sus discos más flojos, que marca el declive. David Freiberg, ex-Quick –

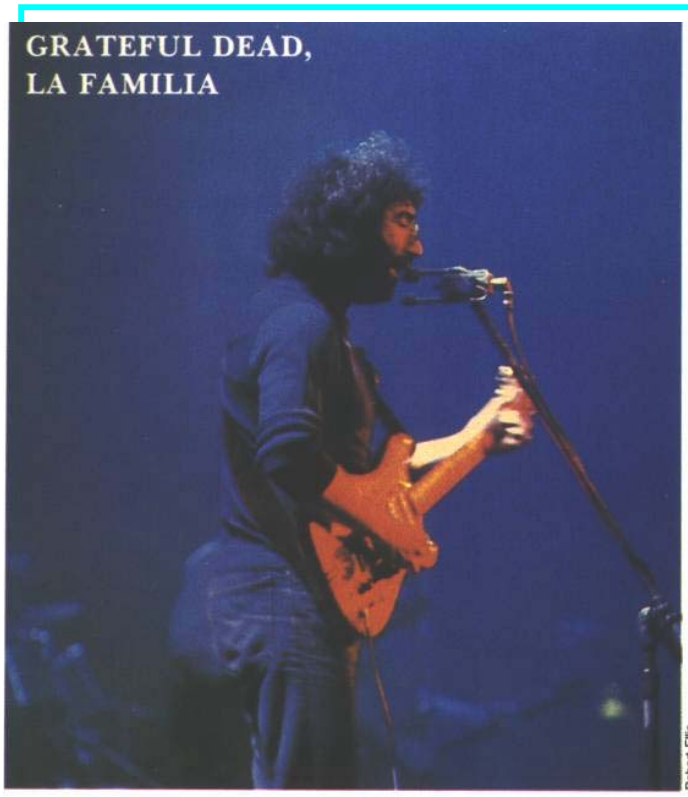


silver Messenger Service→, se une a la banda para la gran gira Americana de este año. Tras ella, 1973 vuelve a ser año de individualidades, mientras Jefferson Airpla – ne edita su último álbum oficial, *Thirty se – conds over winterland,* grabado en vivo du – rante la gira y ya con John Barbata como nuevo batería. Las individualidades son un nuevo álbum de Grace y Paul, ahora con David Freiberg, *Baron Von Tollbooth and The Chrome nun* (aunque intervienen otros miembros de Jefferson, mientras de Grate – ful Dead y músicos diversos), y la consolida – ción de Hot Tuna, con lo cual Casady y Kau – konen dejan el grupo.

En el 74 aparecen el LP *Early flight,* con material procedente de la primera época de Jefferson Airplane y nunca publicado en LP, y un nuevo álbum de Grace Slick, ahora en solitario, *Manhole.* Por fin, este mismo 74, Jefferson Airplane ya no existe de hecho; y los supervivientes dan vida a otra banda: **Jefferson Starship.** El primer LP, *Dragon fly,* cuenta con todos los restos del grupo, todavía sin consolidar: Paul Kantner, Grace Slick, David Freiberg, John Barbata, Papa John Creach, con las novedades de Craig Chaquito (guitarra) y Pete Sears (bajo) y la ayuda de Marty Balin. Precisamente será la vuelta oficial de Balin la que impulsará el papel del Nuevo grupo, que en 1975 vuelve a las listas de éxitos espectacularmente con el LP *Red octopus* y el single *Miracles.* El grupo queda consolidado y se entra en la etapa nuevamente brillante que les manten – drá en la década de los 70. La única novedad individual en este tiempo será la aparición del LP *The best of Grace Slick* (75), que es sólo una recopilación de los mejores temas que ella grabó con el grupo Great Society en 1965-66 (Grace grabó dos LP's con Great Society).

Jefferson Starship tendrá dos etapas decisivas en los 70: la primera, la inicial, culmina con los LP's *Spitfire* (76) y *Eath* (78); y la segunda, al perder a Grace Slick, que tendrá problemas de alcohol y dejará el grupo, lo mismo que Marty Balin. Jeffer – son Starship se remodela de nuevo con Chaquito, Freiberg, Kantner, Sears, Ayns – ley Dunbar (batería) y Mickey Thomas (teclado); consiguen un nuevo éxito, con el LP *Freedom at point zero* (79) y los singles *Jane* y *Girl with the hungry eyes.* La edición de un álbum de hits, *Jefferson Starship Gold* mantendrá el prestigio del nuevo grupo en su ya dilatada carrera, en 1980. Este mismo año, Grace Slick reaparecerá en solitario con su álbum *Dreams.* Tanto ella como la banda están ya lejos del espí – ritu de los 60, y su estilo se halla entro – nizado en el rock nato, sin connotaciones con el primitivo San Francisco sound.

GRATEFUL DEAD, LA FAMILIA



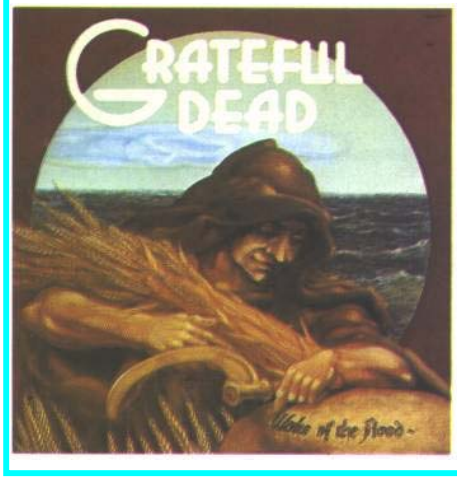
18, 19 y 20. Grateful Dead es un grupo sin excesivos éxitos discográficos, que ha basado siempre su fuerza en la calidad de su obra y la cohesión de sus shows en vivo. Jerry Garcia (izquierda), líder e imagen del grupo, es su hombre fundamental, y una personalidad de reconocido prestigio en el orden rock internacional, sustentado por Phil Lesh y Bob Weir, los otros dos pilares de los Grateful Dead.

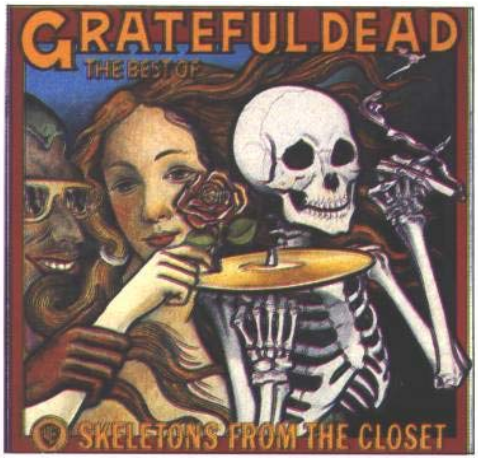
Grateful Dead es, junto a Jefferson Air – plane*, el grupo más representativo del San Francisco sound y, a diferencia de ellos, uno de los más estables a lo largo de su densa existencia.

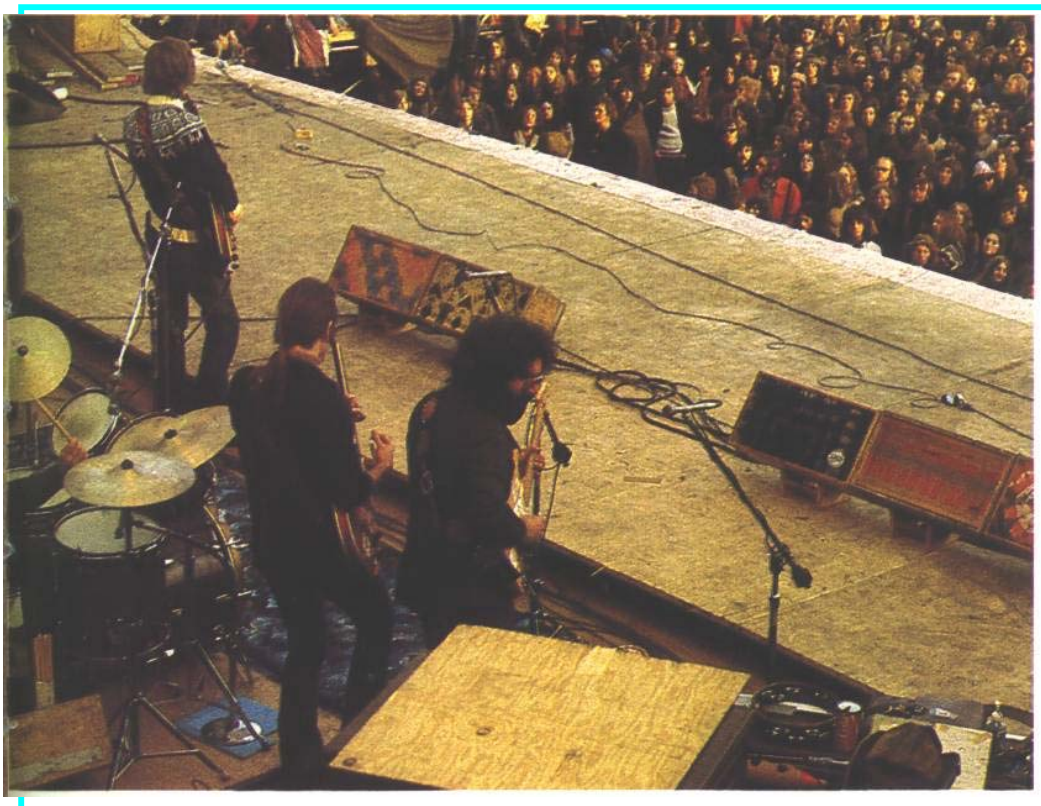
El germen de la banda surge en 1963, cuando Jerry Garcia (Jerome John Garcia, 1-8-42, San Francisco; guitarra, bajo y voz), Ron «Pig-Pen» McKernan (8-9-46, San Bruno, California; armónica, piano y voz), Robert Hall Weir (16-10-47, San Francisco; guitarra), John Dawson (guita – rra y voz, luego miembro de New Riders→) y Bob Matthews (guitarra y voz) forman el grupo de Mother McCree's Uptown Jug Champions.

Jerry Garcia era ya a comienzos de los 60 un reputado guitarra de folk, con David Nelson (más tarde miembro de New Ri – ders) y Bob Hunter (autor de muchos te – mas futuros para los Dead). Después de disolverse los Jug Champions, Garcia, McKernan y Weir forman The Warlocks en 1965, con Philip Chapman Lesh (15-3-40, Berkeley, California) al bajo y William Kreutzmann (7-6-46, Palo Alto, California) a la batería. Desde su debut en el año 1965, el grupo se erige en uno de los más repre – sentativos del psicodelismo y del movimien – to hippy. Con la invasión del acid-rock, la banda pasa a llamarse **Grateful Dead;** y en el verano del 66, los miembros del grupo se instalan en pleno centro de la cultura hippy: en Haight-Ashbury. Son las estrellas de los festivales de la época, los llamados Trip Festivals, que cuentan con la adhesión a la droga como bandera. El primer álbum del grupo, *The Grateful Dead,* aparece en mayo del 67. En el verano entra en el grupo un sexto miembro, Mickey Hart, como segundo batería. Este mismo verano, la intervención de los Dead en el festival de Monterrey les convierte en figuras del movimiento hippy. A diferencia de los Airplane, la obra de Grateful Dead no ofrece ningún hit relevante en single, pero sus álbumes son una antolo – gía de la evolución de la música hippy y el acid-rock primero y del rock californiano después.

Al sexteto ya establecido se une ocasio – nalmente el teclista Tom Constanten, si bien nunca será consagrado como miembro del grupo. Los LP's de los Dead están entre lo mejor de su tiempo: *Anthem to the sun* (68), *Aoxomoxoa* (69), *Live/Dead* (70, doble en vivo) y, por fin, su álbum más importante a nivel comercial, *Workingman's dead* (70). *American beauty* (70) y *The Grateful Dead* (71, en vivo) completan la primera parte de la carrera del grupo. De la gira europea de 1972 surge el triple *Europe '72.* Al final de este año, Ron McKernan ha de ser hospitali – zado, víctima de cirrosis, y muere el 8 de marzo de 1973. Keith Godchaux (piano) y su esposa Donna (voz), que ya habían interve – nido en la gira europea del 72, son los







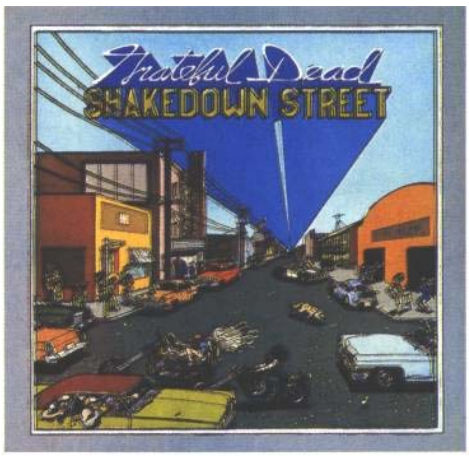
Robert Ellis

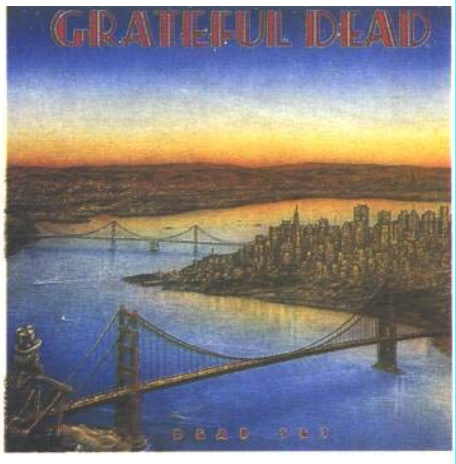
nuevos miembros del grupo. Mientras, en el mismo 72 todavía, aparecen los primeros LP's individuales de los miembros de la banda. Jerry Garcia edita *Garcia* y, con Howard Wales, *Hooteroll;* Bob Weir, el LP *Ace;* y Mickey Hart, que se ha ido antes de la gira europea, edita su primer álbum solo, *Rolling Thunder.* En 1973 se edita el LP **History of the Grateful Dead, vol. 1, bear's** *choice,* grabado en vivo en el Fillmore East en febrero del 70.

En 1973, los Dead crean su propia marca discográfica, Grateful Dead, e intervienen en el magno festival de Watkins Glen, con Allman Brothers y The Band. *Wake of the flood* es el primer Lp editado en la nueva compañía. Paralelamente se edita un álbum de éxitos, *Skeletons from the closet.* Jerry Garcia, sin dejar de ser miembro y líder de los Dead, alterna su actividad con ellos actuando también con New Riders of the Purple Sage. Grateful Dead es ya como una gran familia. Todos los miembros, mujeres e hijos, viven juntos, en la mejor tradición hippy de los 60. Actuando siempre en vivo, su gran pasión, editan LP's regularmente: *From the Mars hotel* (74), *Blues for Allah* (75), *Steal your face* (76, doble, en vivo), sin olvidar los trabajos individuales: *Reflections* (76), segundo LP de Garcia solo, y *King* – **fish *(76), de Weir con David Torbert (ex –*** miembro de los New Riders).

En el año 1977, otro doble LP de éxitos, con el significativo título de *What a long, strange trip it's been* (Qué viaje más largo y extraño ha sido), inicia el período final del grupo en su mantenimiento constante: *Te – rrapin station* (77); *Cats under the stars* (78), que es el tercer disco en solitario de Jerry Garcia, aunque acompañado aquí por miembros de la banda: *Shakedown street* (79), con Mickey Hart de nuevo en el grupo; *Go to heaven* (80), que supone una remode – lación en la que Grateful Dead está formado por Garcia, Kreutzmann, Weir, Lesh, Hart y Brent Mydland, marchando pues los Godchaux; *Reckoning* (81, doble y en vivo) y *Dead set* (81, doble y en vivo). En 1981, los Dead realizan una importante gira mundial, con shows de más de 3 horas y todo el fascinante sabor de su historia y su calidad constantes, promesa de casi ***eterna continuidad.***

Al margen de Grateful Dead, Jerry Gar – cia, desde siempre el miembro más inquie – to, formó a comienzos de los 70 una banda alternativa con Merl Saunders, un gran músico californiano, que funcionó con el nombre de **Merl & Jerry.** Ayudados oca – sionalmente por Tom Fogerty (ex-miem – bro de Creedence Clearwater Revival→), también actuaron como Saunders-Garcia-Fogerty, acompañados por John Khan (bajo) y Bill Vitt (batería). Grabaron un LP en 1972, *Heavy turbulence,* y otro en 1973, *Fire up.*





QUICKSILVER MESSENGER SERVICE, EL ESPÍRITU DE LA WEST COAST

Quicksilver Messenger Service es uno de los claros ejemplos de la música califor – niana de la segunda mitad de los años 60, y también un ejemplo de grupo inmerso en la constante de su tiempo: el cambio. Pro – blemas de drogas, la cárcel, la ida y venida de sus miembros y la inquietud constante alteraron la existencia y el desarrollo de un grupo histórico, que pudo haberlo sido aún más por su extraordinaria calidad y la innovación que supuso su sonido.

Los primeros Quicksilver son: Gary Dun – can (4-9-46, San Diego, California), guita – rra y voz; David Freiberg (24-8-38, Boston, Massachussets), bajo y voz; John Cipollina (24-8-43, Berkeley, California), guitarra; Greg Elmore (4-9-46, base aeronaval de Coronado, California), batería; y Jim Mu – rray, armónica y voz. Después de interve – nir en el film *Revolution,* Murray dejará el grupo para estudiar sitar, siendo sustituido por Dino Valenti (7-10-43, Nueva York), gui – tarra y voz.

Freiberg, tras estudiar violín en su infan – cia y ser miembro de la orquesta sinfónica de su escuela, pasó a la universidad, la cual abandonó por la música en 19660, año en que va a San Francisco. Después de trabajar en el Southen Pacific Railroad, comienza a tocar la guitarra en 1963, en pleno auge del folk. Forma un dúo con una chica llamada Mikaela. Encerrado en la cárcel dos meses por tenencia de drogas, al salir emigra a Sausalito, donde están Cipollina y Murray. Cipollina es hija de una pianista y él mismo aprende del pianista español José Iturbi, aunque acabará pa – sándose a la guitarra. Interesado en el flameco y el country-blues, su estilo será uno de los más innovadores de estos años. Valenti pudo haber figurado en la forma – ción inicial de la Quicksilver, pero en 1965 fue detenido y condenado a 18 meses de cárcel. El resto se une a Duncan y Elmore. Greg Elmore había pasado toda su vida viviendo en bases americanas de una do – cena de Estados, hasta que como batería destaca en el grupo Pendulum. Gary Dun – can tocará con él en otras bandas, hasta que en 1965 se unen todos y nace la Quicksilver.

A lo largo de 1966, el grupo se convertrá en una de las bandas esenciales de la costa oeste. En sí mismos son el reflejo de lo que está sucediendo en California. Por fin, en 1967, graban su primer LP, que se edita en 1968 con el título de *Quicksilver Messenger Service.* Este álbum y el se – gundo, *Happy tralis* (69), son dos de las mejores obras de la música californiana. Cuando Valenti sale de la cárcel en enero del 69, vuelve al grupo; pero acaba mar – chándose de Nuevo con Duncan, para unirse a una banda llamada Outlaws. El resto, con Nicky Hopkins (24-2-44, Lon – dres, Inglaterra) al piano, graba el LP *Sha – dy grove* (69). En 1970, Valenti y Duncan regresan a la banda; y juntos, como sexte – to, graban el álbum *Just for love* (70). Nicky Hopkins se marchará tras él. Hopkins era ya uno de los más inquietos músicos ingle – ses. Formado en la Real Academia de Música desde los 12 años, había sido miembro de Screaming Lord Sutch and The Savages y de la Cyril Davies All Stars en 1962. Después de pasar 19 meses en un hospital, se convirtió en músico de estudio, grabando con los Rolling Stones, Kinks, Who, Small Faces y otros en Ingla – terra, además de la Steve Miller Band y Jefferson Airplane en Estados Unidos. También sería miembro del Jeff Beck Group.

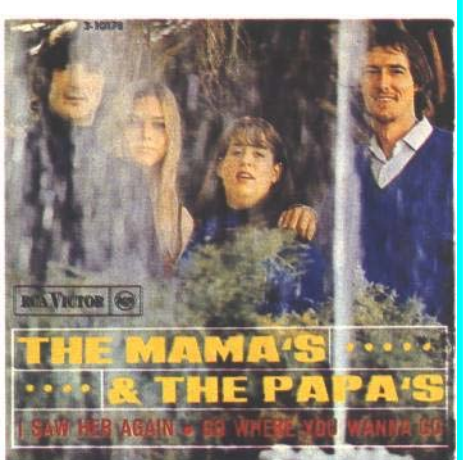
La marcha de Hopkins la suple un percu – sionista llamado Jose Reyes. El LP *What about me?* (71 es, sin duda, el mejor álbum de la banda. En octubre del 70, Cipollina y Reyes se van para formar el grupo Copperhead con el miembro inicial Jim Murray. Duncan, Freiberg, Elmore y Valenti continúan, hasta que Freiberg es nuevamente encarcelado (en el 73 se uni – rá a los restos de Jefferson Airplane y con ellos formará Jefferson Starship*). Mark Ryan (bajo) y Chuck Steaks (órgano) en – tran en la banda y con ellos se graban los LP's *Quicksilver* (71) y *Comin' thru* (72), aunque sin ningún relieve, con lo cual el grupo se separa. En 1975, los cinco miem – bros originales, Duncan, Elmore, Valenti, Freiberg y Cipollina, se unen de nuevo para grabar un álbum: *Solid silver,* pero ya no hay continuidad. Cipollina se ha conver – tido en un excelente guitarra individual (hay que destacar su LP grabado con el grupo Man→); Freiberg consigue cierta estabilidad con Jefferson Starship; y el resto ha perdido la orientación musical que les hizo unos gigantes de la música en la costa oeste americana.

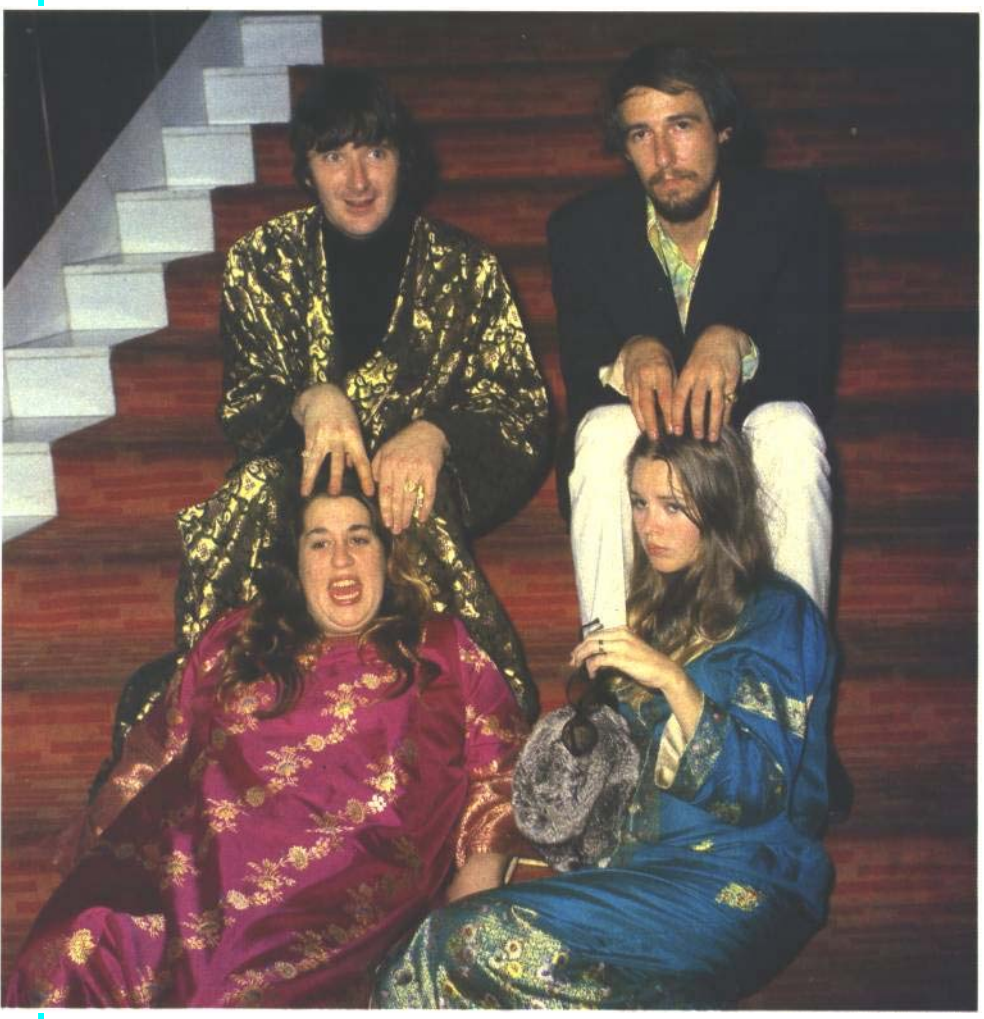
Lo mejor de Quicksilver Messenger Ser – vice está recogido en el álbum de éxitos *Anthology,* editado en 1973.

THE MAMAS AND THE PAPAS, EL ARCO IRIS CALIFORNIANO

Entre 1966 y 1967, Mamas & Papas serán el mejor grupo vocal estadouniden – se y una de las formaciones estelares del Flower Power californiano. El autor de casi todas las canciones que interpretaron y lí – der del grupo fue John Phillips (30-8-35, Parris Islans, Carolina del Sur). John, que era hijo de un oficial de Marina, destacó como folk-singer a finales de los años 50 en el Greenwich Village de Nueva York, adonde llega en 1957. Cinco años des – pués, en 1962, conoce a Holly Michelle Gilliam y se casa con ella. Michelle (6-4-44, Long Beach, California), mujer de extraordinaria belleza, es también cantan – te. John, que por entonces milita en el trío Journeymen, comienza a cantar con su esposa, hasta que en 1963 los Journey – men se separan y entonces John idea la revolucionaria formación de **The Mamas and The Papas:** dos hombres y dos muje – res, algo por completo inusual en la música de mediados de los 60. Con Cass Elliott (11-9-43, Baltimore, Maryland) y Denny Doherty (29-11-41, Halifax, Nueva Esco – cia), nacerán Mamas & Papas en 1965.

Cass Elliott, que tiene una cierta forma – ción musical de su adolescencia y unos primeros pasos como actriz, llega a Nueva York al inicio de los 60. Su magnífica voz consigue hacerla destacar en los medios del Village y pronto canta en el grupo de folk Big Three. Su extraordinaria obesidad la hace destacar casi tanto como su voz. Con Denny Doherty, músico desde los 15 años y ex-miembro del grupo Halifax Three, se encuentra en una banda llamada The Mugwumps, en la que también están Zal Yanovsky y John Sebastian. Los Mug – wumps tendrán una corta vida, en la que grabarán un álbum: *An historical recording of The Mugwumps.* Con la separación de los Mugwumps, Yanovsky y Sebastián for – marán Lovin' Spoonful→, y Cass y Denny se unirán al matrimonio Phillips.





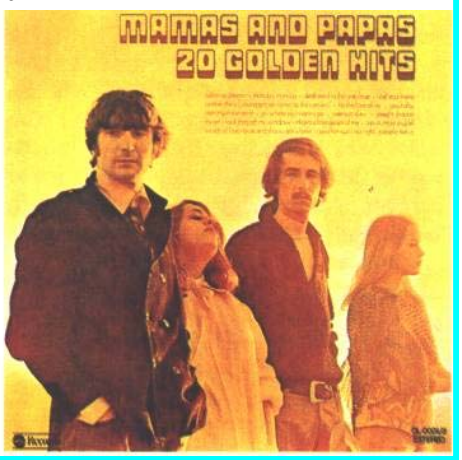
El primer single de Mama & Papas, *Cali – fornia dreamin',* es también su primer gran éxito, a comienzos de 1966. El siguiente, *Monday, monday,* les convierte en el grupo vocal más importante de este año. Liderato y racha de éxitos, basada en la extraordina – ria calidad de las canciones de Phillips y las voces de los cuatro, se mantendrán a lo largo de 1967. Los dos primeros álbumes, *The Mamas and The Papas* y *If you can believe your eyes and ears,* son junto con los dos primeros singles, banderas destacadas en la explosión del Flower Power y la causa hippy. En 1967, el cuarteto mantendrá su constante de hits con *I saw her again, Look through my window, Words of love, Dancing in the street, Dedicated to the one i love, Twelve thirty* y *Creeque alley,* este último un curioso tema en el que recuerdan su vida profesional. Otros excelentes LP's fueron *Deliver, Mamas and Papas, Papas and Ma – mas* y la recopilación de éxitos *Farewell to the first golden Era,* editado en 1968 cuando el grupo había entrado ya en su crisis de unidad.

En primer lugar, John y Michelle vieron hundirse su matrimonio. De ello se resintió la banda. Siguieron juntos tras una separa – ción para no perder el éxito, pero en 1968 las relaciones de los cuatro llegaron al final de su armonía. De esta forma, en la cúspide de su fama, Mamas & Papas desaparecen para continuar carreras por separado. En 1970 se editará el álbum de éxitos *A gathe – ring of flowers;* y en 1971, ante la escasa repercusión de sus actividades individua – les, volverán a grabar como Mamas & Pa – pas. Su primer y único álbum, *People like us,* pese a ser un éxito, no les satisface ni les sirve de renovado impulsor, y entonces se produce la nueva y definitiva separa – ción. En 1972 se editará otro LP de éxitos, *20 golden hits.*

Por separado, **Cass Elliott** es la que mejor trayectoria sigue. En 1968 triunfa con la canción *Dream a little dream of me* y el LP del mismo título. Dejará de grabar luego y tendrá un show en TV en 1969, para pasar al cine en 1970 y rodar un film basado en una serie de TV titulada *Pufn – stuf.* En 1971 graba un LP a dúo con Dave Mason, ex-miembro de Traffic→, titulado *Dave Mason and friend;* y, por fin, en 1973 graba, de Nuevo en solitario, el LP *The roads is no place for a lady.* Su carrera entra en un paréntesis de estabilidad con otro álbum en 1974, *Don't call me Mama any – more* (una especie de protesta para que la gente olvidara su pasado en Mama & Pa – pas), cuando de repente y por causas naturales (su obesidad era su gran enemi – ga) muere en Londres, adonde había acu – dido para actuar, el 29 de julio de 1974.

John Phillips grabó en 1969 un magní – fico LP, *The wolf king of L.A.,* del cual fue éxito el tema *Mississippi,* pero tras él, prefirió concentrarse en la composición, la producción y el cine. **Michelle,** con su belleza como bandera, fue una de las modelos y favoritas de la jet-society ameri – cana hasta estabilizarse como actriz de cine y TV. Una de sus mejores intervencio – nes tiene lugar en el film *Valentino,* junto a Rudolf Nureyev. **Denny Doherty** será el menos afortunado, tratando de seguir en solitario sin éxito.

La gran cota personal de Mamas & Pa – pas, además de sus discos millonarios, es sin duda su intervención en 1967 en el festival de Monterrey, en la cumbre de su carrera.



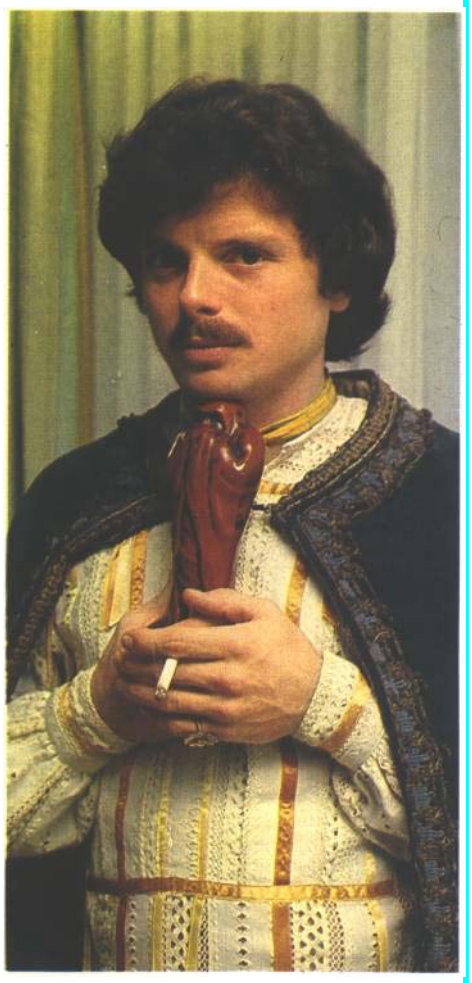
FUGS

El grupo Fugs constituye la banda más revolucionaria de la música americana de la segunda mitad de la década de los años 60, con canciones y espectáculos clasificados por algunos de obscenos y en los que mezclaron la sátira con la denuncia: desde los temas anti-violen – cia, como *Kill for a peace,* hasta la ironía de *Coca Cola douce* o los himnos en pro del sexo y las drogas, como *New amphe – tamine shriek.*

El poeta Ed Sandres funda Fugs en 1965, con Tuli Tupferberg y Ken Weaver. Los primeros miembros serán ellos y Pe – ter Stampfield, Steve Weber, Vin Leary, Pete Kearney y Lee Crabthree, pero los Cambios serán abundantes y constantes. Gregory Corso y Allen Ginsberg, dos de los profetas del underground, actuarán con ellos alguna vez. Otros músicos no – tables fueron Charlie Larkey (más tarde marido de Carole King), Stefan Gross – man, Ken Pine, Bob Mason, Bill Wolf, Dan Kootch y Maretta Greer.. Hasta 1970, año en el que se separan definitivamen – te, el grupo Fugs dejará una obra modéli – ca recogida en sus álbumes: *First album* (65), *The Fugs* (66), *Virgin Fugs* (66), *Tenderness junction* (68), *It crawled into my hand honest* (68), la recopilación de éxitos *Golden filth* (68) y *The belle of Avenue A* (69).

SCOTT MCKENZIE

Ex-miembro de The Journeymen, donde también cantaba John Phillips, fundador de Mamas & Papas, Scott McKenzie (1-10-44, Arlington, Virginia) se convierte en el primer profeta hippy gracias al hit mundial de una canción: *San Francisco (be sure to ear flowers in your hair),* escrita por el propio Phillips y con ayuda vocal de Michelle, también miembro de Mamas & Papas. El primer single de Scott será *No, no, no,* seguido por *San Francis – co,* tema que resume toda la filosofía hippy y que será el gran himno del movimiento en 1967. *Like an old time movie* sería el segundo éxito de Scott, también de la mano de Phillips. Tras él, desaparecerá.



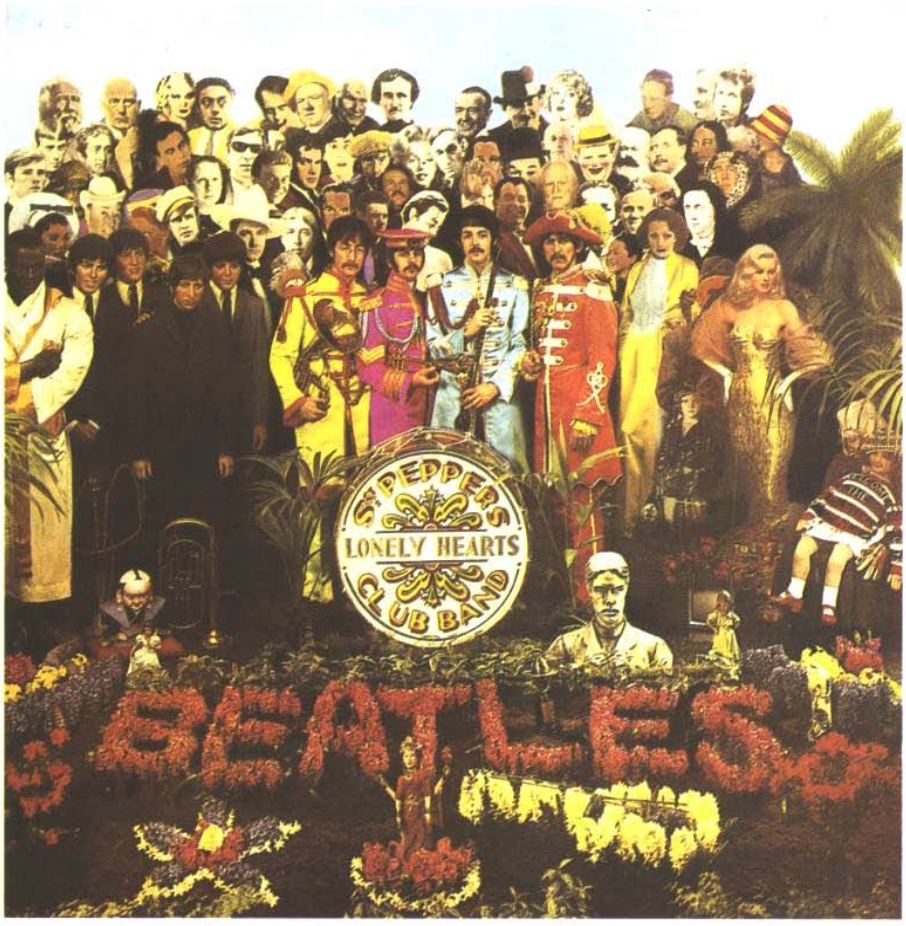
BILL GRAHAM, EL CARISMA DEL MEJOR MANAGER Y PROMOTOR

Bill Graham (1931, Berlín, Alemania) es el manager y promotor estadounidense por excelencia, y gran parte del auge del rock en la segunda mitad de los años 60 cuenta con él como impulsor y catalizador más vital. Curiosamente, Bill es alemán de nacimiento y su verdadero nombre es Wolfgang Grajonca, hijo de alemanes y ru – sos. Su padre murió dos días después de haber nacido él. En la época del nazismo en Alemania, su madre los lleva a Francia. Al estallar la guerra en 1939, los Grajonca son llevados a Marsella y su hermana muere por desnutrición. Emigrados a Esta – dos Unidos y residiendo en el Bronx, en 1949 adopta el nombre de Bill Graham y se nacionaliza americano; después combati – rá en la US Army en Corea y conseguirá la Estrella de Bronce. Conductor de taxi en Nueva York y estudiante al mismo tiempo, en 1955 se traslada a California, donde tendrá una larga serie de empleos, hasta que inicia su carrera de promotor en el terreno del mundo del espectáculo.

En 1965, Bill se instala En San Francis – co. Vive de cerca el nacimiento del movi – miento hippy, y no sólo es testigo del cambio de mentalidad, sino que participa de él activamente. Funda el Fillmore West, que será el principal local de la nueva cultura rock, y luego creará en Nueva York el Fillmo – re East. Jefferson Airplane*, Grateful Dead*, Quicksilver Messenger Service* y otras ban – das, comienzan su carrera de la mano de Graham y su impulso. En el cambio de década, entre los años 69 y 71, Graham es el hombre más importante del rock california – no, manager de grupos como Santana y constante promotor de festivales y grandes acontecimientos. El cierre de sus dos loca – les culmina toda una época. El Fillmore East se despide de la vida pública el 27 de junio de 1971; y el Fillmore West, una semana más tarde. Las dos tandas de conciertos finales son grabadas en disco y filmadas para la posteridad.

A lo largo de los años 70, Bill Graham continuará siendo una figura clave en la evolución del rock estadounidense. A él se deben hitos como el festival de Watkins Glen, en Nueva York, que, con una audien – cia de 600.000 espectadores, el 28 de julio de 1973, superó el récord de Woodstock en 1969. En 1974 fue el promotor de la gira de Bob Dylan que marcaba la vuelta a los escenarios del mito, semi-retirado desde su accidente en 1966.

SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND, LA CUMBRE DE UNA GENERACIÓN



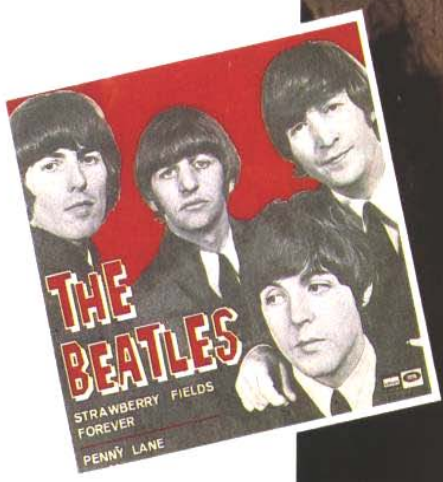
1. La extraordinaria portada de Sgt. Pepper's *es todo un símbolo de la trascendencia del álbum y de su propia trascendencia histórica como obra máxima de los años 60. Para su confección, el equipo de los Beatles pasó largos meses en solicitud de los permisos de los personajes que aparecen en ella. En una amalgama curiosa podemos ver a:*

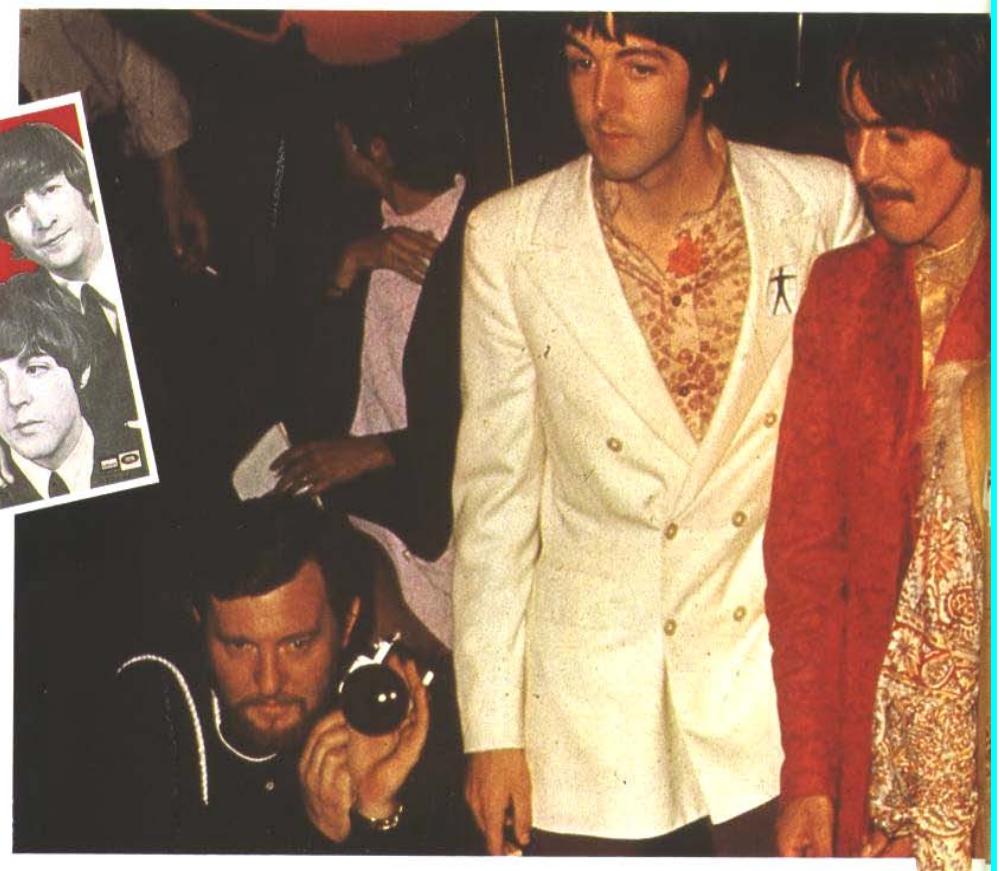
- *Fred Astaire*
- *Aubrey Beardsley*
- *The Beatles con el uniforme de la Banda de los Corazones Solitarios*
- *The Beatles en cera*
- *Larry Bell*
- *Wallace Berman*
- *Issy Bonn*
- *Marlon Brando*
- *Bobby Breen*
- *Lenny Bruce*
- *William Burroughs*
- *Lewis Carroll*
- *Stephen Crane*
- *Aleister Crowley*
- *Tony Curtis*
- *Marlene Dietrich*
- *Dion*
- *Diana Dors*
- *Bob Dylan*
- *Albert Einstein*
- *cinco gurús no identificados*
- *W. C. Fields*
- *Huntz Hall*
- *Tommy Handley*
- *Oliver Hardy*
- *Aldous Huxley*
- *C. G. Jung*
- *Stan Laurel*
- *T. E. Lawrence*
- *legionario americano*
- *Richard Lindner*
- *Sonny Liston*
- *Dr. Livingstone*
- *Karl Marx*
- *Merkin*
- *Max Miller*
- *Tom Mix*
- *Marilyn Monroe*
- *tres dibujos de mujeres no identificadas*
- *Sir Robert Peel*
- *Edgar Allan Poe*
- *Tyrone Power*
- *Simon Rodia*
- *una muñeca dando la bienvenida a los Rolling Stones*
- *George Bernard Shaw*
- *Terry Southern*
- *Karlheinz Stockhausen*
- *Albert Stubbins*
- *Stuart Sutcliffe*
- *Shirley Temple*
- *Dylan Thomas*
- *Johnny Weismuller*
- *H. G. Wells*
- *Mae West*
- *Oscar Wilde*
- *... y los corazones solitarios de un sargento llamado Pepper (Pimienta).*

El año 1967 es algo más que una fecha, o que un año más en la historia. Para la música pop, para el rock en general, es el hito más alto y genuino, la culminación de un esfuerzo, la meta al final de una carrera, la fantasía y la libertad, el ideal y la consumación del más divertido milagro de la Era moderna. Aquel sonido, aquellas personalidades, aquella invasión juvenil, aquel reto esbozado en los años 50 y confirmado entre 1963 y 1964, se hacía luz y color en este año. En 1967, una generación entera habló de amor y condenó la guerra; se comunicó de un lado a otro del mundo mediante la imagen y la música; y vibró, como jamás lo había hecho, en torno a la desbordante madurez de un sueño eterno.

En éste y en los cinco próximos capítulos, el año 1967 será plasmado a través de sus diversas alternativas, con todos sus pequeños y grandes momentos de especial relieve: la aparición de *Sgt. Pepper's;* el festival de Monterrey; la arrolladora ascensión de Jimi Hendrix; la aparición de Janis Joplin; el nacimiento del psicodelismo británico, con el parto sin dolor que dará vida a otra banda clave llamada Pink Floyd; el verano del '67, el verano del esplendor; la comercialidad de los Bee Gees y la calidad de Cream o Traffic; los ecos nostálgicos de *A whiter shade of pale;* el huracán Doors; las radios piratas; el silencio de Dylan; la detención y encarcelamiento de los Rolling Stones; la tremenda fantasía multicolor del mundo hippy.

Esto, y más, fue 1967; pero, por encima de todo, fue y será en la historia el año de la cumbre pop, el año de *Sgt. Pepper's lonely hearts club band.*





2. Arriba, portada de uno de los primeros singles llenos de imágenes de los Beatles. Penny Lane *hablaba de gente conocida, del pasado y de los amigos de Liverpool. Y* Strawberry fields forever *era un exquisito viaje hacia la fantasía; en este tema, el mundo hippy y las drogas fluían por primera vez de la música de los Beatles.*

LA EVOLUCIÓN Y LA CONSUMACIÓN BEATLE

Los Beatles llegaron a *Sgt. Pepper's* por evolución, no por adaptación o por moda. Esto es importante en la valoración estética y conceptual de su obra y de su gran cumbre personal. *Sgt. Pepper's* fue el álbum de los años 60, el disco clave de un mundo y de un fenómeno que lo había cambiado, porque la progresión de sus creadores culminó en él y con él. Los propios Beatles lo comprendieron inmediatamente, viendo sus consecuencias y llegando a la conclusión de que, no sólo *Sgt. Pepper's,* sino la situación global de 1967, era irrepetible.

¿Qué habría de suceder para esa irrepetibilidad? Mucho, porque 1967 fue un año denso en situaciones, discos y momentos culminantes. No sólo fue *Sgt. Pepper's* una cumbre, sino *Strawberry fields forever* como primera canción onírica bajo el influjo de las drogas, y posteriormente el cambio con *All you need is love* y *Hello Goodbye,* y más aún con *Magical mystery tour,* todo ello unido por la muerte de Epstein y sus consecuencias. La irrepetibilidad de 1967 también venía dada a nivel histórico. Todo volvía a cambiar.

La aparición en 1968 del doble álbum blanco, titulado simplemente *The Beatles,* era la aceptación tácita de un fin y de un nuevo comienzo. El fin para ellos llegó, dilatándose el estertor final, en 1970. El comienzo, para la nueva música rock, fue más inmediato, se gestó en 1968 y alcanzó su grado máximo con la revolución sónica de 1969. Antes, con *Sgt. Pepper's,* y después de él, los Beatles demostraron ser los más importantes y también los más inteligentes artistas de su tiempo. Y nada, nada, fue casual.

DE LOS CAMPOS DE FRESAS A LA RESPUESTA DEL AMOR

El 17 de febrero de 1967, los Beatles editan el single *Penny Lane/Strawberry fields forever.* En *Strawberry fields forever,* la síntesis de su experiencia con las drogas y el mensaje del Flower Power se hacen realidad cuando cantan:

Let me take you too 'cause I'm goin down
Strawberry fields. Nothing is real,
There's nothing to get hung about.
Strawberry fields forever.

(Ven conmigo tú también porque yo me voy
a los campos de fresas. Nada es real,
no hay nada que temer.
Campos de fresas para siempre.)

Este mismo año se edita *Sgt. Pepper's,* el 1 de junio. Y el día 25 de junio, los Beatles aparecen en el primer programa de Mundovisión, grabando *All you need is love* (Todo lo que necesitas es amor); el single aparece el 7 de julio y es el definitivo mensaje de su entorno. Para los Beatles es la gran fanfarria final, el telón. La evolución ha sido rápida y la suma de factores ha dado una respuesta. El manierismo Beatle de 1968 mantendrá la síntesis de su calidad, pero no la respuesta al nuevo entorno. De ahí que 1967 sea el gran año pop, la luz hippy y el verano del amor. Parecía que nunca iba a terminar, porque era demasiado fantástico; pero si el sueño era eterno, porque los sueños nunca son derribados, el tiempo tenía en cambio una cita inexorable con el propio destino del pop.

David Redfern

3 y 4. All you need is love *fue un mensaje de amor, compuesto especialmente para el primer programa de Mundovisión y grabado en su transcurso. Se convirtió rápidamente en un himno del verano de 1967, mientras* Sg. Pepper's *conmocionaba el universo pop. A la izquierda, los Beatles tras la grabación del programa de Mundovisión, en el que actuaron como representantes de su país; debajo, portada del single que incluía, en su cara A, el tema* All you need is love.

La leyenda Pepper's

La leyenda de *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* es amplia: 40.000 libras de costo; meses preparándose la portada, para lograr todos los permisos de los personajes que aparecen en ella; semanas de grabación en el mayor de los secretos, bajo la presión del cambio que los propios Beatles muestran en su aspecto físico y en su indumentaria (bigotes anchos, connotaciones hippies, vestidos más informales); y, por supuesto, la experiencia de las drogas, que culmina este año. Después, los Beatles se apartarían de ellas en mayor o menor grado (caso del LSD), aunque nunca dejarían de mantener algún contacto posterior, como muchos otros músicos.

La aparición de *Sgt. Pepper's* el 1 de junio es un hito. El álbum estará 45 semanas en la lista inglesa de éxitos; y, de ellas, 22 en el n.º 1. Las canciones son las más analizadas, desmenuzadas, comentadas y examinadas de la historia de la música. *With a little help from my friends* (cantada por Ringo) se convierte en un himno fraternal; *She's leaving home* es la canción que Mozart hubiera compuesto de haber vivido en 1967, y refleja perfectamente «ese mundo de jóvenes adolescentes que se van de sus casas para vivir»; *When I'm sixty-four* es un homenaje al padre de Paul, que cumple 64 años (el tema había sido compuesto en 1962 ó 1963).

La polémica alcanza su grado máximo con las canciones que se supone mantienen una relación directa con las drogas: *Lucy in the sky with diamonds* y *A day in the life. Lucy in the sky with diamonds* tiene precisamente en su título las siglas del LSD, y se especula con el mensaje que John ha insinuado con ella... sólo que John se excusa diciendo que el título se le ocurrió a su hijo Julian. *A day in the life* es incluso prohibida por la BBC, porque es «un velado tributo a las drogas» e «incita al uso de alucinógenos». Musicalmente, lo fundamental es que Paul en ella ha dirigido a una orquesta sinfónica de 41 profesores. En 1967, las barreras entre la música clásica y el rock aún eran inamovibles, y algo así contribuía a sacudir los cimientos de la estructura social. Más allá de ello, Paul sí afirmaba haber compuesto *Fixing a hole* bajo la influencia de las drogas. George Harrison, por su parte, abría la expectativa de la música hindú y de la futura conversión espiritual de los Beatles con el espléndido *Within you without you.*

Sólo necesitas amor

Con *Sgt. Pepper's* en la mente de todo el mundo, la aparición de los Beatles en el primer programa de Mundovisión es un tributo y una reafirmación. Por primera vez, gracias a la comunicación vía satélite, el planeta Tierra puede ver una misma imagen desde todos sus confines. Cada país dispone de unos segundos para ofrecer lo que desee. Los británicos instalan sus cámaras en los estudios donde los Beatles están grabando una canción con motivo del acontecimiento: *All you need is love.* En la grabación aparecen miembros de los Rolling Stones cantando el coro. Es una fiesta; y millones de jóvenes en todo el mundo ven por primera vez, y al mismo tiempo, a sus grandes dioses.

Sin embargo, después de *All you need is love,* los cuatro Beatles se separan. Para John, Paul, George y Ringo, 1967 ha dado lo máximo. Han sido meses de trabajo como nunca lo habían sido antes. Han vuelto a convivir juntos y los egos personales se han visto colapsados por el bien común del grupo. En agosto de este año, cada Beatle anda por su lado.

Hasta que el día 27 muere Brian Epstein, el autor del milagro Beatles.

EL PRINCIPIO DEL FIN

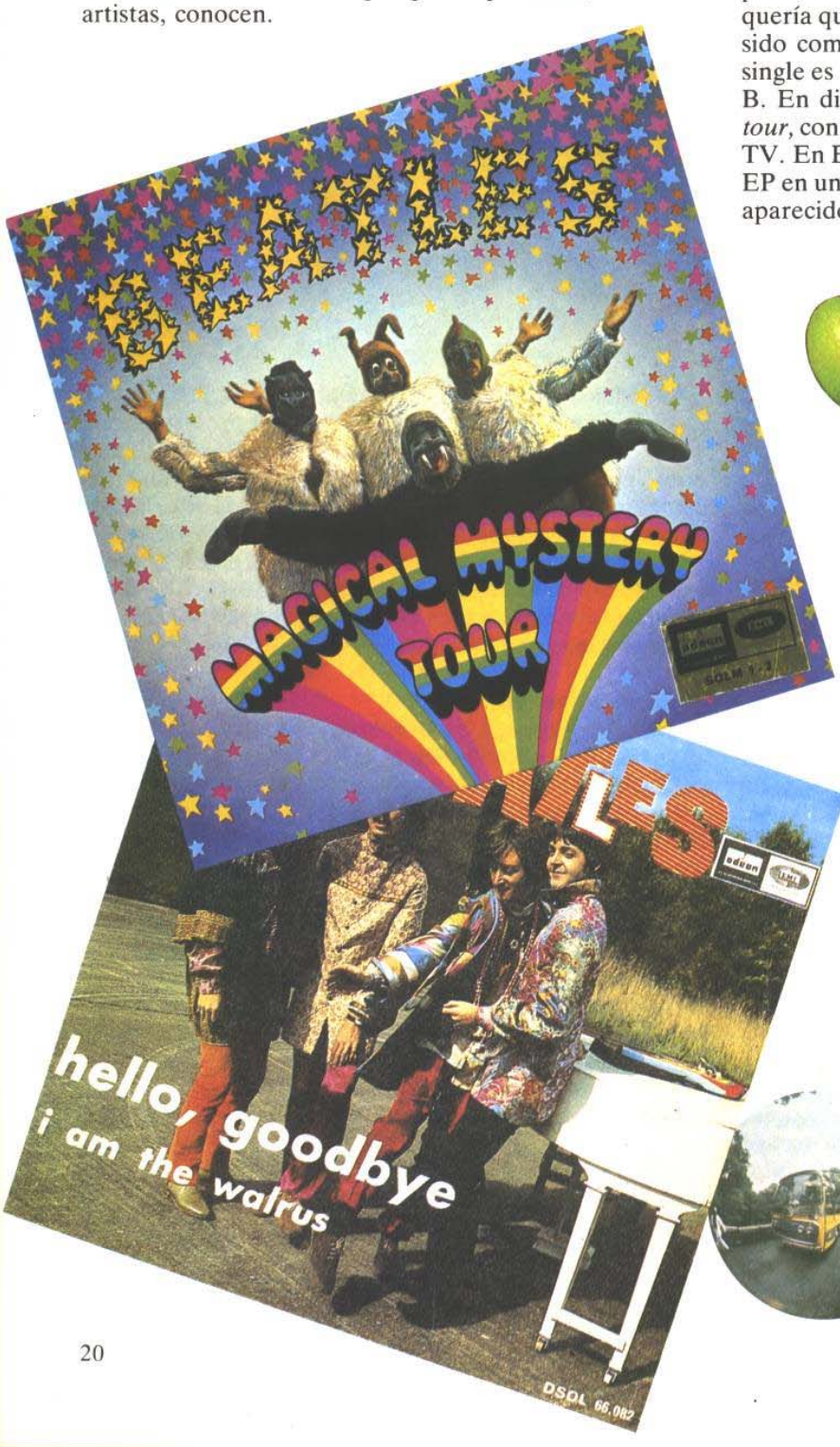
La muerte de Brian Epstein

Brian Epstein era el único ser humano que podía haber mantenido la unidad Beatle por encima de modas o cambios estilísticos. Tenía un don especial, un algo que le permitía comunicarse con las personas. Era capaz de frenar las ansias de dominio de Paul y de normalizar los brotes geniales de John. Sin embargo, él no tenía nadie para gobernarle; y murió solo, por una dosis excesiva de pastillas para dormir. Fue un accidente, como accidente fueron las muertes de Brian Jones, Jimi Hendrix o Janis Joplin posteriormente. Accidentes impulsados por un ritmo infernal de vida que pocas personas, salvo los artistas, conocen.

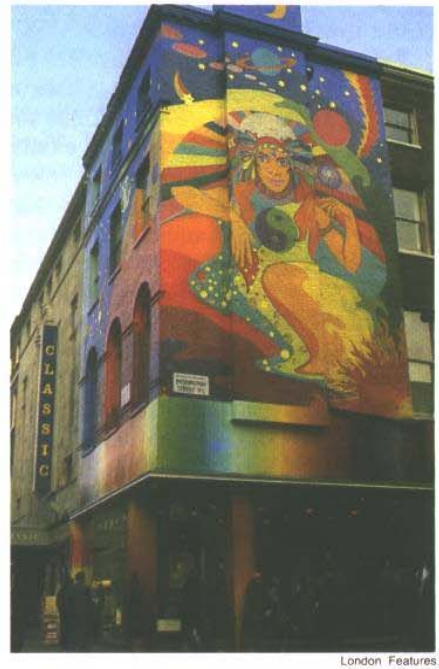
Un viaje mágico y misterioso

Los Beatles se reúnen. Hay que planificar, actuar. Están demasiado oscurecidos por la muerte del amigo y del manager. Como les sucede a los grandes creadores, el trabajo es lo único que les sirve. Paul es el más afectado y toma las riendas proponiendo un proyecto especial: la creación de una película para la TV: *Magical mystery tour* (Viaje mágico y misterioso). Convence al resto del grupo y emplean septiembre y octubre en realizar el rodaje y grabar las seis canciones de la cinta. De esas canciones, cinco serán cantadas y una, firmada por los cuatro, instrumental. Es el primer tema instrumental del grupo.

El 24 de noviembre se edita el delicioso y comercial single *Hello goodbye*. Su aparición está revestida de un primer asomo de enfrentamiento interno: John Lennon quería que el tema estelar fuese *I am the walrus*, que había sido compuesto por él; pero gana Paul, y la cara A del single es *Hello goodbye*, pasando *I am the walrus* a la cara B. En diciembre se edita el doble EP *Magical mystery tour*, con un librito de dibujos y fotos de la película para la TV. En Estados Unidos, los yanquis convertirán el doble EP en un LP, añadiendo temas procedentes de singles no aparecidos antes en álbum.



London Features



London Features

Vidas separadas

Cuando el año Beatle por naturaleza entra en la recta final, la diáspora comienza a producirse en todas direcciones. El 18 de octubre se estrena la película *How I won the war,* rodada un año antes por Lennon. Paul y su eterna novia, Jane Asher, anuncian oficialmente su compromiso y dicen que van a casarse; y en diciembre, el día 7, los Beatles presentan su polícroma tienda en el número 94 de Baker Street, en Londres. La célebre calle, inmortalizada en las novelas de Sherlock Holmes y en el cine, se viste de colores y de gala. Una fachada pintada al estilo pop, con el aire de la gran fiesta que vive la moda; y, en el interior de la tienda, la ropa «in», la ropa «out», la ropa de gustos chillones, psicodélicos, extravagantes. Comprar «algo» en la tienda de los Beatles se convierte casi en una necesidad turística.

Después... Ringo se va a rodar una película titulada *Candy,* con Marlon Brando y Richard Burton, a Roma. John se irá de vacaciones a Marruecos, convencido por Brian Jones (de los Rolling Stones). George sigue profundamente inmerso en la cultura oriental y se halla en Bombay, componiendo la banda sonora de una película titulada *Wonderwall.*

London Features

London Features

El primer fracaso

El día 26 de diciembre se presenta *Magical mystery tour* en la BBC-TV inglesa y, por primera vez, la crítica estremece a los Beatles. La película es duramente criticada, y el ataque es encajado por los cuatro Beatles de muy distinta forma. Para Paul es un golpe terrible a su vanidad; para John, una muestra de que las cosas ya no son las mismas y que las salidas deben llegar a través de otros caminos individuales. El 5 de enero de 1968, *Magical mystery tour* volverá a ser pasada por la BBC-TV, ahora en su segunda cadena. Es como si buscase una segunda oportunidad, pero las críticas son las mismas. Unas bellas imágenes, una historia intrascendente, una música que ya es éxito... pero nada más. Los Beatles conocen por primera vez el amargo sabor de la derrota.

De la gloria de *Sgt. Pepper's* y *All you need is love,* se pasa a la muerte de Epstein y el fracaso. No es fácil entenderlo en 1967; y aún hoy, con la perspectiva que nos da el tiempo, no es fácil valorar la síntesis de ese año especial. Paul habla de aquel verano diciendo que fue el más terrible de su vida. Mientras el mundo entero cantaba *With a little help from my friends* o *Lucy in the sky with diamonds,* los Beatles eran apuñalados a traición por la muerte y la soledad. Su mensaje de amor quedaba flotando en el cálido aire de 1967...

...and the time will come
when you will see we're all one
and life flows on
within you and without you.

(...y llegará un tiempo
en el que comprenderás que somos todos uno
y que la vida fluye
dentro de ti y sin ti).

Amor. John Lennon había conocido en 1967 a Yoko Ono. Paul McCartney conocerá dentro de muy poco a Linda Eastman.

London Features

5-13. La muerte de Brian Epstein en el verano de 1967 marca el punto crucial de la carrera Beatle. La rápida realización de un film para la televisión, titulado Magical mystery tour, *significó su primer ataque por parte de la crítica, aunque este doble EP y el comercial single* Hello Goodbye *(a la izquierda) fuesen dos nuevos éxitos. El autobús de la ilustración redonda, que aparece en las páginas interiores del disco* Magical mistery tour, *es una llamativas imágenes pop, junto a la manzana que simbolizaba su compañía Apple) y los trabajos en la película (podemos ver a George a la derecha y a John y Ringo arriba, en escenas de la misma) fueron dos escapismos tras los cuales cada Beatle se fue por su lado, de vacaciones... de las imágenes de la película sobre ese viaje mágico y misterioso. Los negocios (la famosa tienda de los Beatles, que aparece en dos ilustraciones de la página anterior, una con la fachada en blanco y otra con la fachada pintada con*

Summer's here and the time is right
for fighting in the street.
Summer's here and the time is right
for dancing in the street.

LA LUCHA STONE

Si el mensaje de los Beatles era el del amor, en el verano de la psicodelia y bajo el manto del movimiento hippy, aunque los Beatles nunca fueron hippies ni quisieron tampoco convertirse en santones de los hippies, el mensaje de los Stones era muy distinto: era un mensaje más crudo, posiblemente más real y enfrentado a la vida en un plano más acorde con el futuro. Los Stones, los rebeldes, provocaban las situaciones mucho más allá de lo que la sociedad podía tolerarles. Marcados (y en el caso de Brian Jones, incluso señalado por la muerte) a lo largo del 67, los Rolling Stones cantarían en 1968 la canción que aparece arriba, en la parte superior de esta misma página.

Los Rolling Stones habían iniciado 1967 con la edición de un álbum extraño, *Between the buttons*. Extraño para la época, porque no había en él ninguna canción de éxito y porque la música parecía surgir de las entrañas de sí mismos. No era un disco fácil. En cambio, el single *Let's spend the night together/Ruby tuesday* era un arma de choque brutal, que demostró que su potencial estaba intacto. En el mes de abril, el grupo tiene un enfrentamiento dramático con la policía; y en mayo hacen su última gira europea en dos años. Poco después, Brian Jones es arrestado por tenencia de drogas. Se inicia la caza Stone.

14. La caza Stone fue una caracteristica de 1967. Fue una caza que acabó metiendo al rock en la cárcel, al rock... personificado en los Stone. La «peligrosidad social» del grupo llevó a buscar en ellos un castigo que ejemplarizase a la música pop y a todos los muchachos que vivían

Pedrós. Alió

(El verano está aquí y es tiempo de luchar en la calle. El verano está aquí y es tiempo de bailar en la calle.)

EL ROCK EN LA CÁRCEL

El 25 de junio, Mick Jagger, Keith Richard y Brian Jones son detenidos y encerrados en las prisiones de Brixton y Wormwood. El cargo: el habitual, las drogas. El mundo entero se estremece por el encierro de los otros grandes líderes del pop. Se intuye en ello un afán inicial de destruir a los grandes retadores de la música, pero también se perfila un ataque frontal del status contra el sistema que el rock está creando o ayudando a crear. Los hippies, la psicodelia, la libertad, son mal vistos por un estrato social nato: el que ostenta el poder.

El 30 de junio, los tres Stones quedan en libertad provisional bajo fianza de 7.000 libras, pero se han pedido para ellos unas penas duras y en extremo decisorias: un año de cárcel para unos y tres meses para otro. La cárcel sería un colapso para la banda. Los Stones hablan de una trampa para encerrarles y apartarles de la calle, de su calle, de su lucha. En Londres se inicia un amplio movimiento de protesta que culmina cuando los Who graban un single con dos canciones de los Rolling, cuyos beneficios van a ser destinados al costo del juicio. El posible juicio de los Stones es algo más que la lucha de un conjunto por la supervivencia: es la lucha del rock, la síntesis del punto crucial. Si se encarcela a un músico, todo el universo musical queda privado de libertad.

de ella, que eran millonarios y famosos a los 20 años, o a los que pretendían serlo. Los Rolling Stones se vieron primero acosados y poco después se vieron encarcelados. Salieron bien de todo ello, pero marcados por un largo tiempo, que culminaría con la muerte de Brian Jones.

Las cadenas del recuerdo

Cuando, en julio, las sentencias se retiran por insuficiencia de pruebas, se produce un respiro; pero ahora el rock ha sido tocado en su espina dorsal y el peligro puede repetirse en cualquier momento. La cárcel, por su parte, dejará huellas internas en los Stones. Brian Jones quedará íntimamente marcado, y su psique entrará en barrena. Un año y medio después dejará el grupo, y morirá a los pocos días.

Mientras, los Stones editan el single *We love you/Dandelion* y el LP *Their Satanic Majesties Request*. El single es un testimonio de su experiencia: el tema *We love you* se inicia con sonido de cadenas y puertas de cárcel cerrándose violentamente, mientras del fondo de las entrañas parecen surgir las voces repitiendo una y otra vez: «Nosotros os amamos... nosotros os amamos... nosotros os amamos...» En este single colaboraron John Lennon y Paul McCartney en los coros, de la misma forma que Jagger y los suyos habían colaborado en *All you need is love*. El LP *Their Satanic Majesties Request*... es otra cosa.

Sus Satánicas Majestades

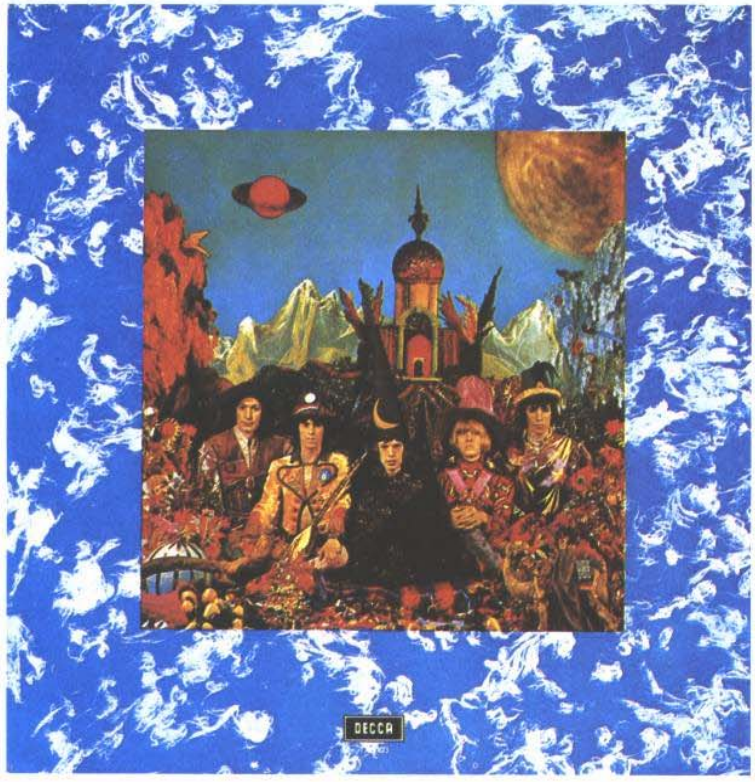
Their Satanic Majesties Request es el primer álbum producido enteramente por los Rolling. Andrew Loog Oldham había desertado de su puesto al ser encerrados Mick, Brian y Keith; y los Stones no tenían manager ni productor. Pero ésta no fue la causa de que el LP resultase alucinante y complejo. El fondo psicodélico de la música tuvo mucho que ver con ello.

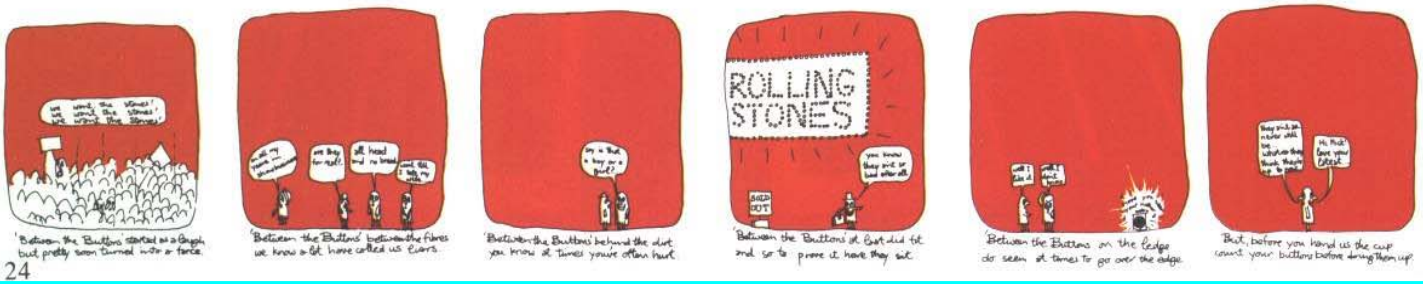
Para empezar, la portada les presentaba como salidos de un cuento de *Las mil y una noches* en versión extravagante y en tercera dimensión. Era la primera portada cambiante del pop, movible. En ella, los Beatles salían de una flor, lo mismo que los Rolling habían figurado en la portada de *Sgt. Pepper's*.

La crítica comparó rápidamente los dos LP's, pero no había comparación posible. *Their Satanic Majesties Request* fue un fracaso de ventas, en comparación a los demás álbumes del grupo, y su música resultó demasiado elaborada, onírica y también inquietante para su tiempo. Brian Jones, sin medida, se volcó en el LP aportando el sonido de innumerables instrumentos de su cosecha personal, encontrados en sus visitas a otros países. El álbum en sí era una fascinante muestra de barroquismo sónico, más producto de un «viaje» que de una labor de composición. Provocó la admiración de unos, los más avanzados y los más introducidos en la élite del underground, y la repulsa de otros, los que se movían bajo la influencia del pop en su faceta más comercial e informal.

El peso emocional de lo sucedido a lo largo del año, y en especial la cárcel, unido al estallido de la fantasía pop, colocó a los Rolling en un punto que tardarían en superar. Sus problemas no habían hecho más que comenzar.

15 y 16. A la derecha, la fascinante portada de Their Satanic Majesties Request, *otra gran portada de los 60... y otro disco histórico del 67. La ilustración central estaba hecha en forma caleidoscópica. Moviendo la portada, los Stones abrían y cerraban los ojos y la boca, se movían. Abajo, los dibujos del propio Charlie Watts en la contraportada del álbum* Between the buttons; *y, a ambos lados, los rótulos* «Between the buttons» *y* «Rolling Stones», *tal y como aparecen grabados en los botones del chaleco de Charlie Watts en la portada del LP, como única referencia del álbum.*





EL RETORNO DEL JUDÍO ERRANTE

17 y 18. Arriba, las famosas y casi míticas The basement tapes, *las* Cintas del sótano. *Fueron grabadas durante el verano de 1967, cuando Bob Dylan aún se estaba recuperando del grave accidente que había sufrido en el verano del 66, y, pese a ser pirateadas y pese a que varias de sus canciones fueron posteriormente llevadas al éxito por otros artistas, no aparecieron publicadas oficialmente hasta ocho años después, en 1975. En la imagen superior podemos ver la doble portada del álbum (es decir, las caras anterior y posterior); y en la inferior, la imagen interior del mismo LP. Con este gran disco, Bob Dylan y The Band comenzaban su andadura juntos y su unión; pero, mientras para The Band era el comienzo de su carrera, para Dylan parecía ser una extraña encrucijada.*

Al otro lado del Atlántico, un moribundo llamado Bob Dylan comenzaba a recuperarse de su accidente del verano de 1966: una entrevista concedida en mayo; la edición del álbum *Greatest hits;* y el célebre verano del 67 que él pasa en los sótanos de Big Pink, en la colina de West Saugerties, en Woodstock, con los miembros de un grupo aún desconocido llamados The Band, componiendo, trabajando y grabando. Las *Cintas del sótano* serán leyenda durante 8 años, hasta su edición en 1975, cuando ya medio mundo las conocía por versiones de otros artistas o por ediciones piratas.

Y antes de que, en septiembre, Bob vaya a Nashville para grabar su nuevo álbum... los negocios: la renovación de su contrato con CBS. Dylan ama el dinero tanto como a sí mismo. Su manager, Grossman, quiere que fiche por la MGM. CBS ofrece 500.000 dólares por 5 años más un 5 % de royalties. Sólo Doris Day había logrado algo tan elevado antes. MGM ofrece 1.500.000 dólares y un 12 %. La CBS, por medio del entonces vicepresidente Clive Davis, sube a un 7 %, más un 2 % extra como productor independiente. Entran más abogados en las negociaciones, se habla de LP's mínimos exigidos por contrato. Finalmente, el abogado personal de Dylan, Alan Klein, acuerda una renovación del contrato por 5 años más, con un número mínimo de LP's a editar durante ellos, con un 10 % de royalties y sin avance de ficha. En los derechos extranjeros, Bob se lleva un 5 % y un 6 % por Inglaterra. Cifras. Cifras. Son las cifras del rock, que tendrán siempre a Dylan como su más importante exponente. El 21 de agosto de ese año, CBS notifica que Bob se queda en casa.

Beatles, Rolling Stones y Dylan parecen haber triunfado en el año más importante, en la cresta del pop. Pero ninguno de los tres será el mismo después de 1967.

BRIAN AUGER AND JULIE DRISCOLL, LOS PERFILES DEL JAZZ POP

Brian Auger (18-7-39, Londres) es el mejor pianista y organista del pop inglés de los años 60. Su carrera se inicia a comien – zos de la década como pianista de jazz, hasta que en 1964 se pasa a la música pop y es nombrado mejor esperanza musical del año. Este año forma un trío con Rick Laird (bajo) y Phil Kimorra (batería), que pasará luego a quinteto con la adición de John McLaughlin (guitarra) y Glen Hunghes (saxo). A finales del mismo 64 se separan (McLaughlin y Laird tocarán juntos en los años 70, en la Mahavishnu Orchestra→), y Auger forma el **Brian Auger Trinity** con Rick Brown (bajo) y Mickey Waller (bate – ría). En 1965 graban dos singles, *Fool killer* y *Sixty five green onions,* hasta que el trío se une al solista Long John Baldry→ como base de acompañamiento y pasan a lla – marse **Steampacket.** Long John Baldry, que era líder de su anterior banda, el Hoochie Coochie Men, incorpora también a su segundo solista, Rod Stewart, a Steampacket. Finalmente, entran en la banda el guitarra Vic Briggs y la cantante Julie Driscoll.

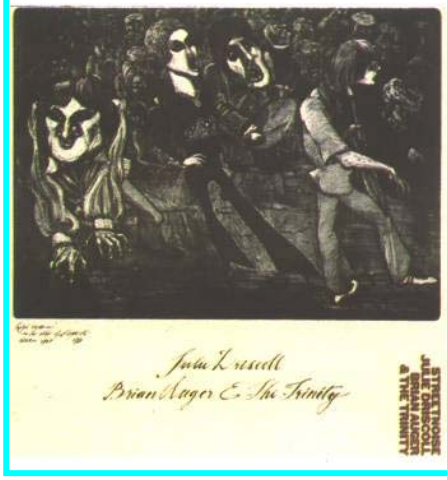
Julie Driscol había sido secretaria de Giorgio Gomelsky (el manager del club Crawdaddy) y encargada del club de fans de los Yardbirds. Entre 1965 y 1966 graba algunos singles en solitario: *Don't do it no more, Don't want to have to do it* y *I know you love me.*

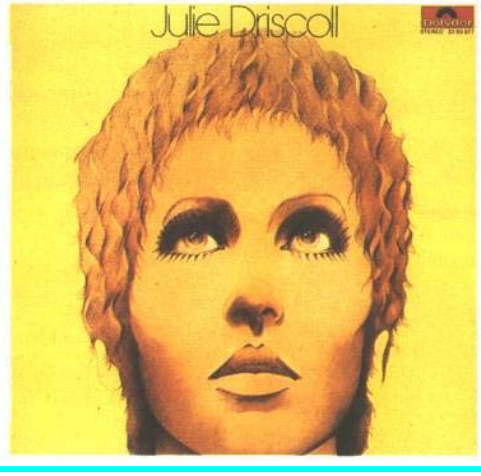
Cuando el grupo Steampacket se di – suelve, sin haber grabado ningún disco (aunque en 1976 se editará un LP graba – do en vivo, titulado *Steampacket*), Long John Baldry→ sigue en solitario, Rod Stewart→ se une a Shptgun Express pri – mero y al Jeff Beck Group después, y tanto Julie Driscoll como Brian Auger deciden seguir juntos. Los dos forman de nuevo **The Trinity,** con Rick Brown al bajo y Mic – key Waller a la batería momentáneamen – te, aunque el grupo se estabiliza luego con Julie como cantante, Auger como organista, Dave Ambrose al bajo, Clive Thacker a la batería y Gary Boyle a la guitarra, el cual les dejará después.

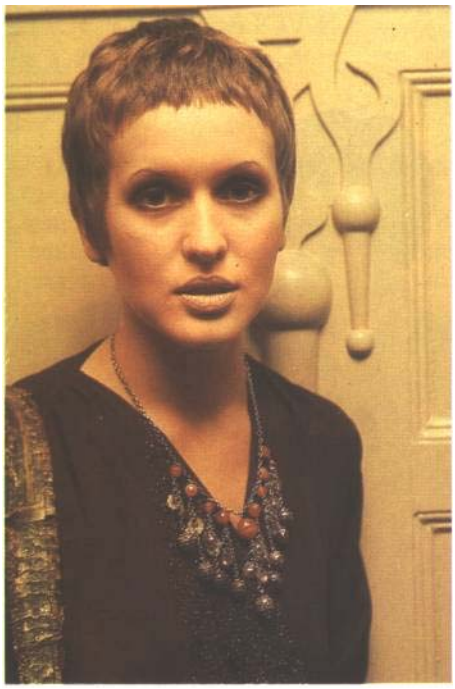
En 1967, Julie Driscoll, Brian Auger and The Trinity son una de las sensaciones del pop británico. La exquisita, sensitiva y vi – brante voz de Julie, Jools para los amigos, y la fuerza arrebatadora y pujante de Auger al órgano, les consagran con sus LP's *Open* (67) y *Streetnoise* (68, doble). En 1968, el éxito del single *This wheel's on fire* (canción de Bob Dylan procedente de sus famosas *Cintas del sótano)* populariza al grupo, que completa su gran momento con otro hit, *Road to Cairo.* Después de la gira americana del 68, a finales de año, Julie deja a Auger para cantar en solitario, si bien en 1970 se casará con el pianista de jazz Keith Tippett y se unirá al grupo de éste, Centipede, para reaparecer en 1971 con el LP *Julie Driscoll* y en 1976 con el LP *Sunset glow.* De Brian y los Trinity todavía aparecerá un último LP, *Definitely what!;* y en 1976 se editará tam – bién álbumes grabados en vivo a mediados de los 60: uno de Auger y Julie, titulado *London 1964-1967,* y otro de Auger, Jimmy Page y Sonny Boy Williamson, titulado *Jam session.* Los dos procedían de grabaciones informales efectuadas anteriormente.

Brian Auger mantiene el nombre de The Trinity para su grupo, ahora formado por Thacker, Ambroise, Waller, Barry Reeves (batería), Colin Allen (bajo), Roger Sutton (bajo) y Gary Boyle (guitarra), es decir, mu – chos miembros y nadie fijo; y con ellos graba su sensacional LP *Befour* (70), que contiene el soberbio tema *Listen here.* Por fin, decidi – do a seguir con su música, pero adaptado a la nueva década, Auger forma el grupo **Oblivion Express,** con Barry Dean (guitarra de bajos), Jim Mullen (guitarra solista) y Rob McIntosh (batería).

Oblivion Express debuta con el LP *Obli – vion Express* (71). En el siguiente, *A better land* (71), se mantiene el mismo grupo, pero con *Second wind* (72) entra Alex Ligertwood como cantante solista. *Closer to it* (73), el mejor álbum de Brian Auger hasta ese mo – mento, cuenta con Berry Dean, Lennox Laington (congas), Jack Mills (guitarra)

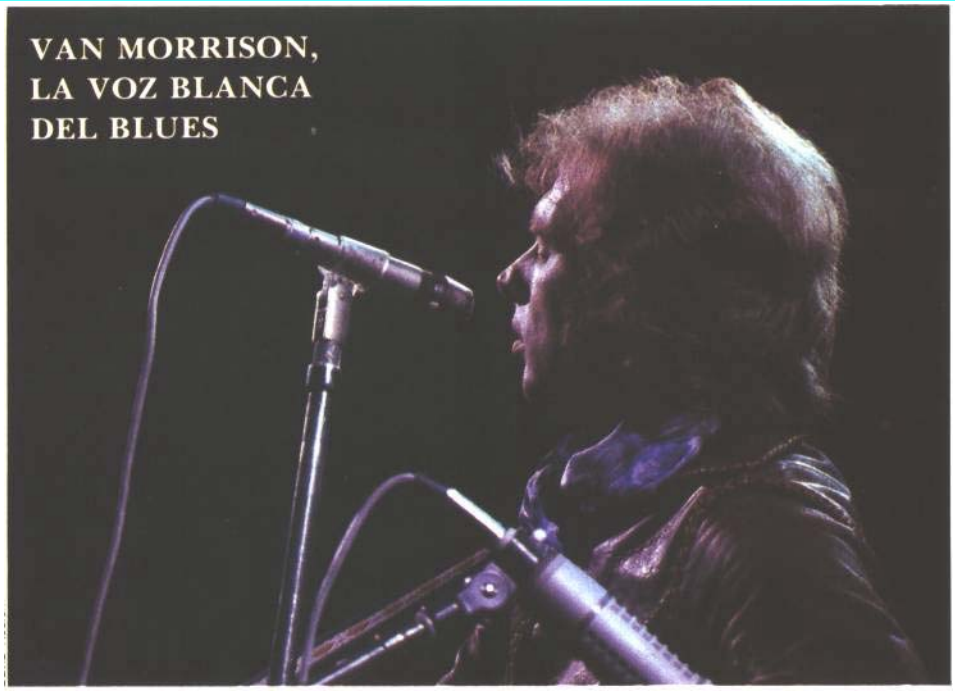






y Godfrey MacLean (batería). En *Straight ahead* (74), Auger supera el éxito de *Clo – ser to it.* El único cambio es el de Steve Ferrone a la batería. La fuerza en vivo de la banda se pone de manifiesto en *Live Obli – vion* (74), grabado en vivo y con la vuelta de Ligertwood. *Reinforcements* (75) cuen – ta con dos cambios: Dave Dowle (batería) por Ferrone y Clive Chaman (bajo) por Dean. En 1976, un nuevo LP, *Live Obli – vion, vol. 2* (doble), que procede de la etapa anterior y está grabado por Auger, Ligertwood, Dean, Mills y Ferrone. A fina – les de los 70, Auger cambia de compañía discográfica y edita el brillante *Happiness heartaches* (con Ligertwood, Langton, Mills, Chaman y Lenny White a la batería). Tras él grabará un excelente LP con Julie Driscoll, ahora más conocida como Julie Tippett, *Encore* (78). El grupo se disgrega finalmente, y Ligertwood se une a Santa – na→ como cantante. Auger continúa a co – mienzos de los 80 concentrado en su música, herencia de su gran pujanza en los 60 y de su brillante combinación de jazz y rock en los 70.

VAN MORRISON, LA VOZ BLANCA DEL BLUES



Van Morrison (31-8-45, Belfast) disuel – ve en 1967 su grupo, Them→, después de una brillante aunque corta carrera entre 1965 y este año. Con el prestigio de ser uno de los mejores cantantes blancos de blues, debuta con el single *Brown eyed girl,* producido por Bert Berns en Estados Uni – dos en 1967. Aunque Van nunca será cantante de singles ni de hits, este primer single le reporta un top-10 que le sirve de lanzamiento como solista. El álbum *Blo – win' you mind* (67) es el primer paso de la consolidación, pero la muerte de Berns (uno de los grandes autores y productores de su tiempo) paraliza ligeramente el auge de Morrison. Bert Berns muere en diciem – bre de 1967 a causa de un infarto.

Después de ser editado *Astral weeks* (68), LP con el cual Van debuta en su nuevo sello discográfico, la critica se le rinde por completo. Su voz bluessy, unida a su intensidad, la carga emocional y la suave poesía de su herencia irlandesa completan el carisma de uno de los gran – des solistas de finales de los 60 y de los años 70 y 80. *Moondance* (69) y el single *Come running* suponen la confirmación y la entrada en los años 70 con absoluta personalidad dentro de las múltiples ten – dencias de aquellos momentos. *His band and the street choir* (70) y *Tupelo honey* (71) completan este periplo de cambio. Estos dos LP's están compuestos por Van con la influencia romántica de su esposa, Janet Planet, y el segundo está producido por Ted Templeman, uno de los producto – res principales de la década de los 70.

Los dos álbumes siguientes, *St. Domi – nic's preview* (72) y *Hard nose the highway* (73), considerados como mejores LP's de Van, son también los discos de su vuelta a los escenarios en forma constan – te. Su gira con la Caledonia Soul Orchestra por Estados Unidos y Europa en 1973 representa un paso importante, puesto que de ella surge el doble LP grabado en vivo *It's too late to stop now* (74). El divorcio de su esposa en 1973 y la disolución de la Caledonia Soul Orchestra en 1974 le su – ponen actuar con un reducido grupo de acompañamiento y regresar por fin a Irlan – da, su tierra, adonde no va desde 1966. *Veedom fleece* (74) es un álbum cargado de nostalgia y sentimientos. Con él, Van decide instalarse de nuevo en Inglaterra. Canta en festivales de jazz y blues y sus siguientes LP's adquieren un nuevo rigor: *A period of transition* (77), *Wavelength* (78), *Into the music* (79) y el inquieto y soberbio *Common one* (80).

Como autor y como cantante, Van Morri – son es uno de los grandes clásicos del rock a lo largo de su historia. Su aparición en el festival de despedida de The Band, filmado y grabado con el título de *The last waltz,* es una de las mejores y más completas muestras de su labor y su personalidad, siempre bajo el prisma de la seriedad, característica en él dentro del rock.

TREMELOES, EL ORO SILENCIOSO DE UN RESURGIR

En 1963 y 64, Brian Poole and The Tremeloes→ eran una de las bandas más importantes de la Inglaterra beat. Al separarse Brian Poole de sus compañe – ros para cantar en solitario (con un estre – pitoso fracaso), los tres miembros del grupo, Alan Blakely (guitarra de ritmo), Dave Munden (batería) y Rick West (gui – tarra solista), deciden continuar, tras la adición de un cuarto miembro, Len «Chip» Hawkes (bajo), con el nombre de The Tremeloes. El grupo inicia en 1967 una carrera de éxitos que les mantendrá hasta 1970: *Here comes my baby* (com – puesta por un desconocido entonces, Cat Stevens) será el primer hit, seguido del fuerte impacto de *Silence is golden,* n.º 1 en 1967 (era una canción de 1963, escrita por Bob Vrewe y Bob Gaudio), y de *Even the bad times are good.* El cuarteto continuará con *Be mine* (67), **Suddenly you love me, Helule helule, My** *little lady, I shall be released* (68), *Hello world, (Call me) Number one* (69), *By the way, Me and my life* (70) y *Hello Buddy* (71). A partir de 1971, la nueva música diluye el sonido Tremeloe. West deja el grupo y regresa dos años después, al sufrir Hawkes un accidente de coche en 1974. En 1975, Blakely se va y dos nuevos miembros remodelan el grupo, Aarón Wooley y Bob Benham, pero ya sin oportunidad de recuperar el prestigio perdido.

Rick (de nombre Richard Charles Westwood, 7-5-43, Dagenham, Essex), Alan (1-4-42, Bromley, Kent), Chip (Leo – nard Donald Hawkes, 11-11-46, Shep – herd's Bus, Londres) y Dave (2-12-43, Dagenham, Essex) son un ejemplo de constancia en la década de los 60, y cuentan con uno de los grandes temas de su tiempo: *Silence is golden.*

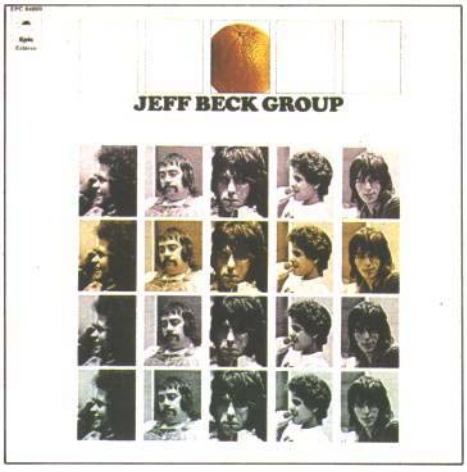
JEFF BECK GROUP, LA GUITARRA DEL DIABLO

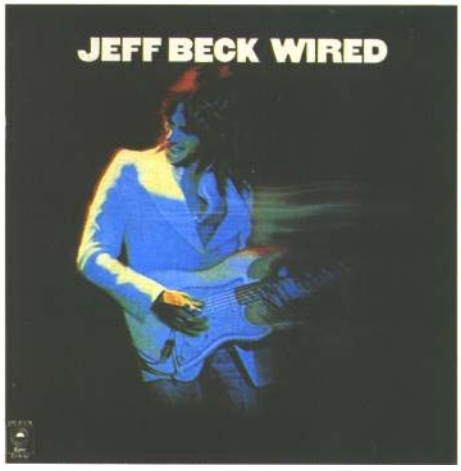
19. En la foto, la primera formación del Jeff Beck Group, con Rod Stewart (detrás de Beck, con sombrero).

Jeff Beck (24-6-44, Surrey, Inglaterra) sustituyó a Eric Clapton como guitarra de The Yardbirds→ en marzo de 1965, proce – dente del grupo Tridents. Después de triunfar con los Yardbirds, Beck les deja en diciembre de 1966. Sus dos primeros sin – gles son *Hi ho silver lining* y *Love is blue* en 1967. Este mismo año forma el Jeff Beck Group, con Rod Stewart (voz), Ron Wood (bajo) y Ray Cook (batería). Cook es reme – plazado por Mickey Waller posteriormente, y éste es el grupo que graba el LP *Truth* (68). Con el siguiente, *Beck-Ola* (69), el nuevo batería es Tony Newman, y Nicky Hopkins está al piano. En 1969, Beck intenta unirse a dos ex-Vanilla Fudge→, Carmine Ápice y Tim Bogert, pero un accidente de coche le aparta de la música durante varios meses. Rod Stewart y Ron Wood formarán Faces→. En 1971, Beck reaparece con otro Jeff Beck Group, con Bob Tench (voz), Clive Chaman (bajo), Max Middleton (piano) y Cozy Powell (ba – tería). Graban los LP *Rough and ready* (71) y *The Jeff Beck Group* (72). En el 73, Beck se une por fin a Tim Bogert (bajo) y Car – mine Appice (batería) y forma Beck, Bogert and Appice. Graban un solo LP, en 1973, con su mismo nombre: *Beck, Bogert and Appice.*

Jeff Beck no reaparecerá hasta 1975, con su primer álbum en solitario: *Blow by blow,* que le vale el éxito individual casi diez años después de haber sido declara – do mejor guitarra del mundo junto a Eric Clapton. A partir de aquí, su discografía será más constante, con excelentes discos como *Wired* (76), *Live* (77, con el Jan Hammer Group) y *There and back* (80). Destaca igualmente el trabajo de Beck con otros artistas, como por ejemplo Stanley Clarke, ex-bajista de Return to Forever, el grupo de Chick Corea→, con el que Beck hizo una gira en 1980.

Con tanta profesional como Clap – ton y Jimmy Page, la terna de grandes guitarras británicos de la historia del rock, Beck ha sido el menos comercial o menos afortunado a nivel popular; pero su excep – cional calidad y la influencia ejercida sobre posteriores generaciones de guitarras es evidente.



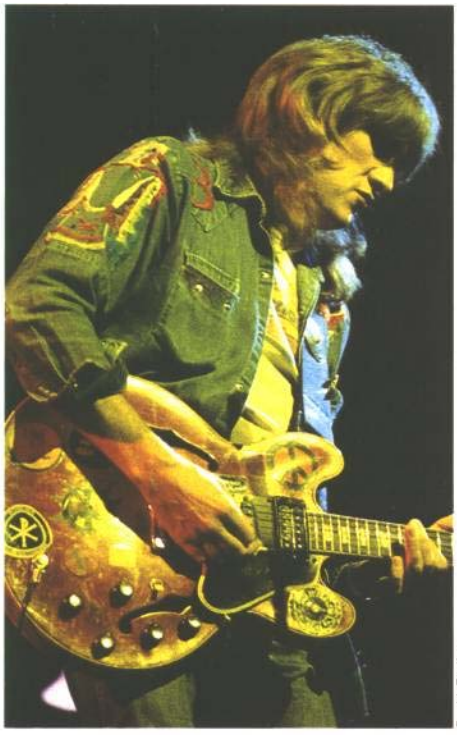


TEN YEARS AFTER,
LA GUITARRA
DE ALVIN LEE

La aparición en 1966 de grupos como Cream y el resurgimiento del blues más avanzado, superando la etapa inicial del rhythm and blues, unido ahora a la esfera rock, propician entre 1966 y 1967 la crea – ción de nuevas bandas inglesas. Entre ellas, pronto destaca **Ten Years After,** formada por: Alvin Lee (19-12-44, Notting – ham), guitarra; Ric Lee (20-10-45, Can – nock, Staffs), a la batería; Leo Lyons (30-11-44, Stanbridge, Bedfordshire), ba – jo; y Chick Churchill (verdadero nombre Chick Lee, 2-1-49, Molt, Flintshire), tecla – do. Alvin había tocado en un grupo llamado Jailbreakers y después en The Atomites, donde conocería a Leo.

En mayo de 1967, Ten Years After (TYA para los aficionados) debuta en el séptimo festival de Jazz and Blues de Windsor. Su fama se disparará entre este año y 1969, con sus cuatro primeros LP's: *Ten Years After* (67), *Undead* (68), *Stonedhenge* (69) y *Ssssh* (69). La intervención de TYA en el festival de Woodstock es su consagración, y la ejecución del tema *Goin' home!* (incluido en el film de Woodstock) coloca a Alvin Lee entre los grandes líderes de la guitarra de este tiempo. *Cricklewood green* (70), *Watt* (70) y *A space in time* (71) son los álbumes que siguen a otro hito clave: la aparición del grupo en el festival de Wight del año 1970. *A Space in time* marca el declinar de TYA, acentuado después del gris *Rock and roll music to the world* (72). En 1973, el silencio parece indicar el fin del grupo. Se edita el doble LP grabado en vivo *Recorded live* (73) y, en 1974, *Positive vibrations* es el último álbum de Ten Years After. En 1975 aparece – rá el LP *Goin' home!,* que recoge varios éxitos y el tema de su triunfo en Woodstock.

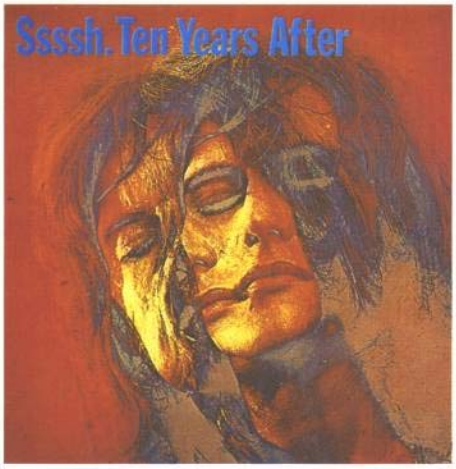
Individualmente, **Alvin Lee** había graba – do ya un LP con Mylon LeFevre, *On the road to freedom* (73). Sus conciertos en solitario en 1974 se recogen en su doble álbum *In flight* (74). En 1975 forma el Alvin Lee & Co, con Andy Pyle (bajo), Bryson Graham (ba – tería, ex-Procol Harum) y Tim Hinckley (teclado). Después de dos LP's discretos, *Pump iron!* (75) y *Saguilar* (76), el propio Lee perdería su preponderante papel co – mo gran guitarra de la etapa final de los años 60. En 1978, Alvin Lee reaparece con el LP *Let it rock;* y, en 1980, forma la Alvin Lee Band, con Steve Gould (guitarra), Mic – key Feat (bajo) y Tom Compton (batería), editando el álbum *Free fall* y entrando así en una nueva etapa dentro ya de los años 80. El resto de los TYA desaparecerá igualmente, al no contar con el peso espe – cífico de Alvin ni su calidad. Chick Curchill graba un LP, *You and me* (73) y se convier – te en manager para la editora Chrysalis (editora de los discos de TYA). Ric Lee forma su propia compañía de producción y Leo Lyons se pasará a la producción discográfica inicialmente con el grupo UFO→.



David Redfern

David Redfern

20 y 21. Alvin Lee (a la izquierda), con su clásica guitarra roja llena de papeles pegados, y Ten Years After, una de las más potentes formaciones de finales de los 60, a caballo entre el rock y el blues.



NICE,
LAS PRIMERAS
SINFONÍAS POP

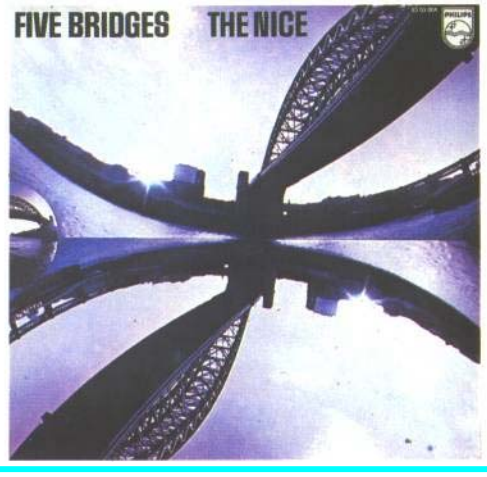
Keith Emerson (2-11-44) a los teclados, Lee Jackson (8-1-43) al bajo, Brian Davi – son (25-5-42) a la batería y Dave O'List como guitarra forman el grupo de acompa – ñamiento de la cantante P. P. Arnold en el año 1966. Emerson y Jackson han militado en diversas bandas, entre ellas los T. – Bones de Gary Farr→ a comienzos del auge del R&B en Inglaterra, y también O'List y Davison. El éxito del cuarteto como respaldo de P. P. Arnold hace que, cuando ésta regrese a Estados Unidos en 1967, ellos decidan continuar juntos como grupo. The Nice nace en octubre de 1967, con Andrew Loog Oldham como manager (An – drew dejaba este año de ser manager de los Stones) y director de su propio sello discográfico, la compañía Inmediate. El primer LP de Nice se edita en 1967, con el título de *The thoughts of Emerlist Davjack* (el título es un juego de palabras formado con los nombres de ellos: Emer-List Dav – Jack).

Tras editarse el álbum, que cuenta con un notable tema en single, *Rondo,* Dave O'List deja al grupo y Nice queda constitui – do como trío instrumental. El escaso éxito del primer LP contrastará con el impacto siguiente. Keith Emerson se convierte en el primer líder sinfónico del mundo pop, acelerando el progreso de los instrumen – tos de teclado, de los cuales él pasará a ser el auténtico amo, primero en Nice hasta 1970 y después con su siguiente grupo, Emerson, Laker and Palmer.

Ars longa, vita brevis (68) y *Nice* (69) son los primeros LP's del Nuevo concepto de rock sinfónico. La adaptación de temas clásicos, ejecutados con instrumental electrónico, es introducida por Nice con absoluto éxito a través del brillante LP *Five bridges suite* (70), grabado en directo en Croydon en 1969, mientras que la música compuesta por el propio Emerson, y en menor escala por Davison y Jackson, inci – de en la misma temática de concepto clásico. El éxito de *Five bridges suite* lleva a la separación a Nice, pero en 1971 se editará todavía su último LP en estudio, *Elegy* (aunque con un tema en vivo grabado en Nueva York).

Keith Emerson se une a Greg Lake (ex-King Crimson→) y a Carl Palmer (ex-Atomic Rooster→), y los tres juntos forman una de las bandas más importantes de los años 70: Emerson, Laker and Palmer→. Los otros dos intentarán sobrevivir. Jackson for – ma el grupo Jackson Heights, con él (bajo y voz), Brian Chatton (piano), John McBur – nie (guitarra) y, posteriormente, Charlie Har – court y Tony Connor, pero sin obtener el menor éxito. En 1974, él y Davison se reú – nen y, con un excelente teclista de gran pujanza, Patrick Moraz, forman el grupo Refugee, a imagen y semejanza de Nice. Se graba un único LP, *Refugee* (74), porque Moraz repentinamente les deja para unirse a Yes→, supliendo la baja de Rick Wake – man (posteriormente Moraz dejará Yes, grabará en solitario y se unirá después a Moody Blues→). La marcha de Patrick rompe nuevamente a Jackson y a Davison, que se acaban perdiendo en el olvido. Por su parte, el guitarra Dave O'List reapare – cería en 1974 formando el grupo Jet, con Martin Gordon (ex-Sparks→), Andy Elli – son, Clive Townson y Peter Oxendale, igualmente sin el menor relieve.

La obra de Nice será reeditada varias veces en los años 70, ante el éxito de Keith Emerson con Lake y Palmer. Los mejores LP's recopilatorios son *Autum 67-Spring 68* (72), *Hang on to a dream* (70) y *Keith Emerson with Nice* (72, doble).



SPOOKY TOOTH,
FÁBRICA DE MÚSICOS

Spooky Tooth se forma en 1967 con Mike Harrison (3-9-45, Carlisle, Cumber – land, Inglaterra) al teclado y voz, Gary Wright (26-4-45, Englewood, New Jersey, EE.UU.) al teclado y voz, Luther Grosve – nor (23-12-49, Evesham, Worcestershire, Inglaterra) a la guitarra, Greg Ridley (23-10-47) al bajo y Mike Kellie (24-3-47, Birmingham, Inglaterra) a la batería. Harri – son y Kellie habían tocado juntos en el grupo VIP's, y Wright estudiaba en Berlín antes de unirse a los Tooth. En EE.UU. había hecho anuncios y durante dos años perteneció al cast de la obra de Broadway *Fanny.* Grosvenor tocó con Capaldi antes de que éste entrara en Traffic.

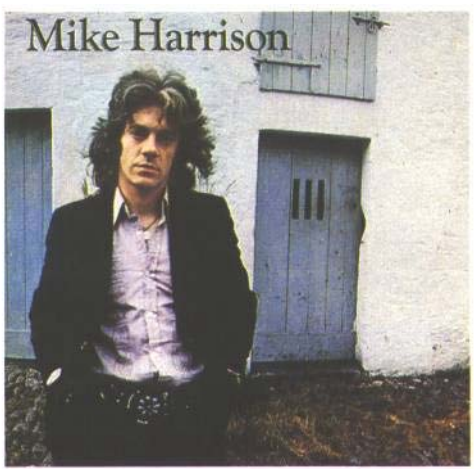
La aparición de Spooky Tooth entra de lleno en la convulsión interna del pop in – glés en 1967. Los Spooky son una de las primeras bandas de rock en la antesala del underground. El éxito de sus dos primeros LP's, *It's all about* (68) y *Spooky two* (69, producido por Jimmy Miller, productor de los Stones en este tiempo), les consagra como grandes músicos e innovadores. Ridley les deja para unirse a Humble Pie→ y le sustituye Bob Griffith. Para el tercer LP, el grupo trabaja con Pierre Henry, uno de los grandes pioneros de la música electró – nica, nacido en Francia en 1927. Con Wright, que escribe la música y los textos, y Henry dotando al LP de su fantasía electrónica, se edita *Ceremony* (69).

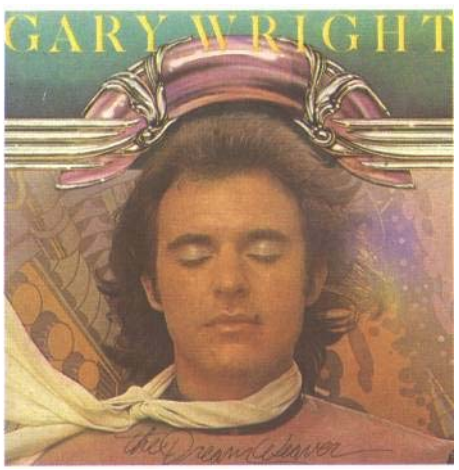
Nuevos cambios merman el potencial de Tooth. Wright forma Wonderwheel (sin éxi – to) y Grosvenor se une a Mott The Hoo – ple→ bajo el seudónimo de Ariel Bender (en 1971, Grosvenor edita un LP, *Under open skies).* Harrison reforma Spooky To – oth con tres miembros de la Grease Band de Joe Cocker: Chris Stainton (teclado), Alan Spenner (bajo) y Henry McCullogh (guitarra), más Kellie y Grosvenor en el álbum *The last puff* (70). Tras él, Harrison decide continuar solo; sus álbumes *Mike Harrison* (70) y *Smokestack lightning* (72) muestran su calidad pero también la falta del marco de la banda.

En 1973, Wright y Harrison reorganizan Spooky Tooth, con Chris Stewart (bajo), Mick Jones (guitarra) y Bryson Graham (ba – tería). Graban el LP *You broke my Herat so I busted your jaw* (73); y, con Mike Kellie por Bryson, *Witness* (73). En 1974 entra el solis – ta Mike Patto y graban el ultimo álbum, *The mirror,* tras el cual se separan.

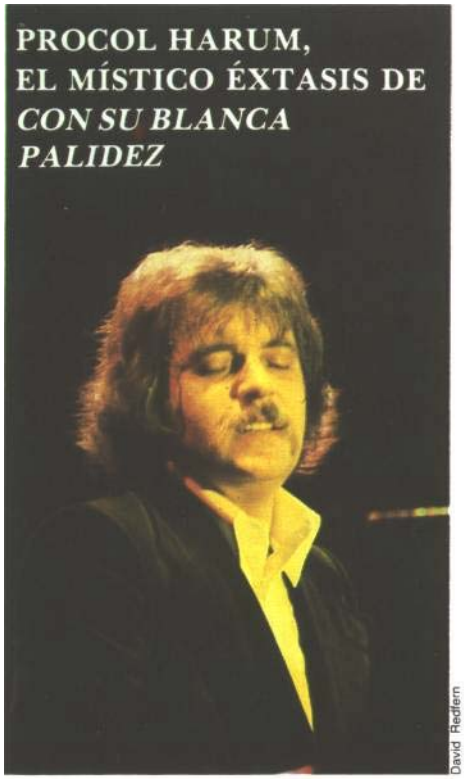
Antes de cantar en los Tooth, **Mike Patto** tenía un extenso historial como solista, des – de los inicios del R&B británico pasando por grupos como los Breakaways, National Youth Jazz Orchestra, Bo Street Runners, Chicago Lines Blues Band, Timebox y, por último, en su propio grupo, Patto, con Olly Halsall (guitarra y teclado), John Halsey (batería) y Clive Griffiths (bajo). El grupo grabaría tres LP's: *Patto* (71), *Hold your fire* (72) y *Roll 'em smoke 'em put another line out* (73). Después de cantar en Spooky Tooth en 1974, Mike Patto todavía forma – ría el grupo Boxer en 1975, con Halsall, Keith Ellis (bajo) y Tony Newman (batería), editando un único LP, *Below the belt* (75). Finalmente, tras una penosa agonía, Mike moriría en 1979, víctima de cáncer.

El resto de los últimos Spooky seguirán carreras diversas. Harrison, un gran can – tante sin suerte, desaparecerá. Jones rea – parecerá en 1977 con el grupo Foreig – ner→. Únicamente **Gary Wright** continua – rá una excelente carrera en solitario a par – tir de 1974, con los éxitos de sus LP's *The dream weaver* y *The light of smiles,* así como el single *Dream weaver,* n.º 1 en 1974. Antes de ello, con Wonderwheel, editó dos álbumes, *Extraction* (71) y *Foot – print* (72), sin relieve.





PROCOL HARUM, EL MÍSTICO ÉXTASIS DE *CON SU BLANCA PALIDEZ*



David Redfern
London Features

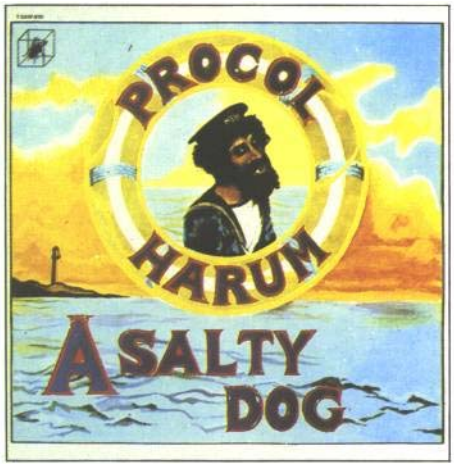
22 y 23. Gary Brooker (izquierda) y Procol Harum en una de sus primeras formaciones. Nunca una canción definió tanto a un conjunto como A whiter shade of pale *(Con su blanca palidez) a Procol Harum.*

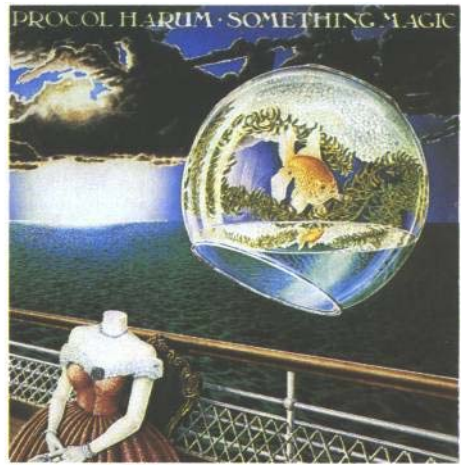
A comienzos del auge del rhythm and blues en Inglaterra, surge un grupo de mediano éxito llamado The Paramounts→, con Gary Broker (29-5-45) al teclado y voz, Robin Trower (9-3-45) guitarra, B.J. Wilson (18-3-47) batería y Chris Copping (29-8-45) al bajo. The Paramounts se se – paran en 1966 y, a fines de ese mismo año, Gary Broker forma Procol Harum, con él, Matthew Fisher (7-3-46) al órgano, Dave Knights (28-6-45) al bajo, Ray Rowyer (8-10-45) a la guitarra y Bobby Harrison (28-6-43) a la batería (todos proceden de Londres o alrededores, como los Para – mounts). Su primer single, *A whiter shade of pale,* editado el 12 de mayo de 1967, es uno de los grandes éxitos del año y de toda la historia de la música. Un sexto miembro, el letrista Keith Reid, es junto con Broker el autor del fuerte impacto. La crítica desta – ca a Reid como un nuevo Dylan y a la música de *A whiter shade of pale* como soul surrealista y Bach-rock.

A raíz de la ascensión de Procol Harum a la cima del pop, Rowyer y Harrison dejan la banda (el single *A whiter shade of pale* fue grabado por el batería de estudio Billy Ey – den) y les suplen dos ex-miembros de los Paramounts: Trower y Wilson. Los dos pri – meros álbumes, *Procol Harum* (67) y *Shine on brightly* (68), tienen un segundo single, *Homburg,* de éxito. En 1969, Matthew Fisher produce el tercer álbum de la banda, *A salty dog,* tras el cual él y Knights se van del grupo. Otro de los primitivos Paramounts, Chris Copping, entra en los Harum (al bajo y teclado), y como cuarteto graban los dos siguientes LP's (siempre con Keith Reid de miembro fijo, aunque sólo sea componiendo textos): *Home* (70) y *Broken barricades* (71). En 1971, Robin Trower se va, para unirse primero al grupo Jude y después formar su propia banda, la Robin Trower Band→. Da – ve Ball (30-3-50), a la guitarra, y Alan Cart – wright (10-10-45), al bajo, entran como re – fresco.

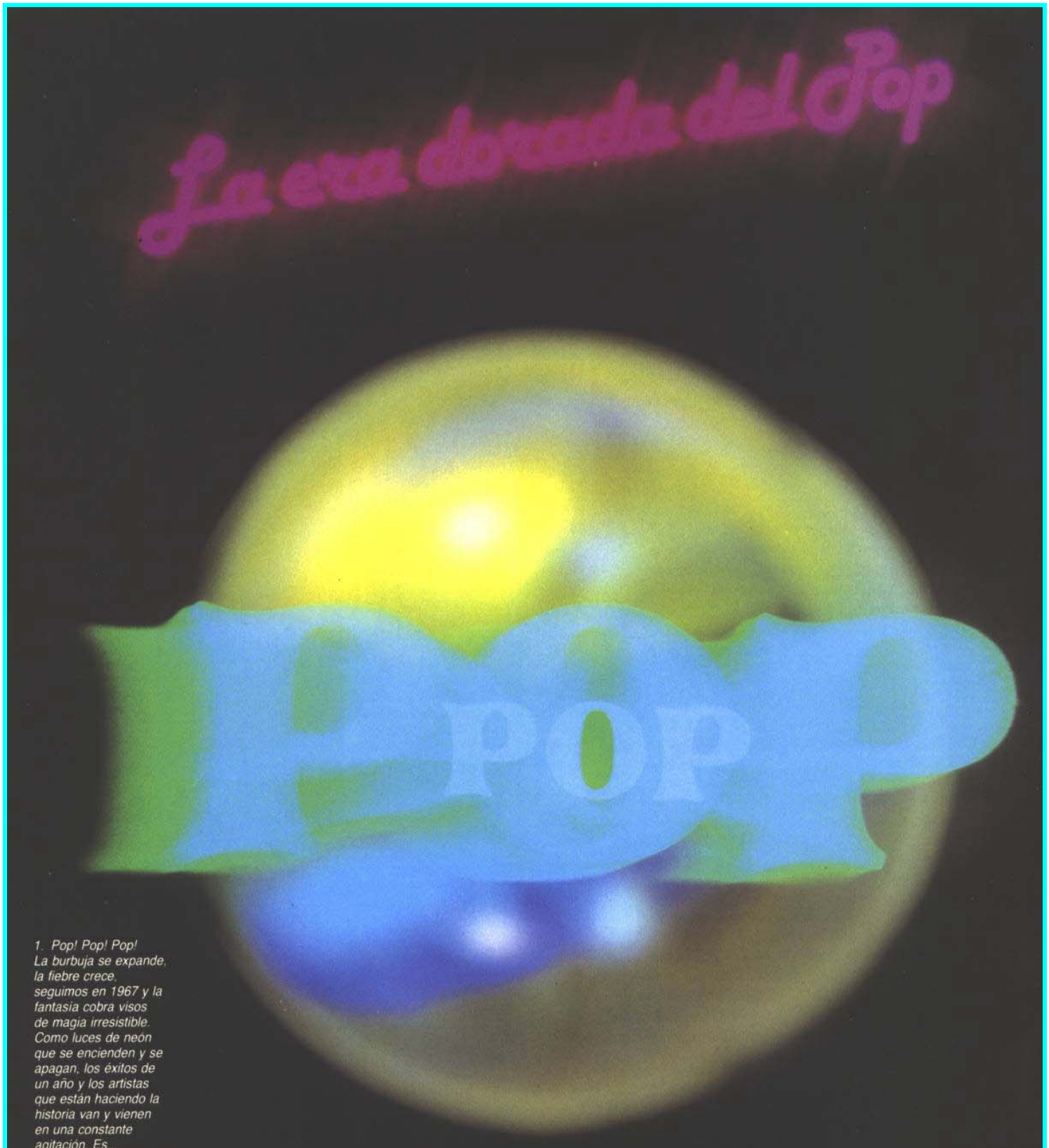
El álbum *Live in concert with The Ed – monton Symphony Orchestra* (72) supone el acercamiento pleno de Procol Harum a pautas clásicas, pero sin continuidad. Pese al éxito del disco, grabado en vivo, se vuelve más hacia el rock que se estila a comienzos de los 70 con *Grand Hotel* (73). En este álbum interviene el nuevo guitarra, Mick Grabham, sustituyendo a Ball. No hay cambios en *Exotic birds and fruit* (74) ni en *Ninth* (75), pero sí en 1976 con la marcha de Cartwright, que es reme – plazado por Pete Solley (teclado). El grupo entra en la recta final de los 70 con *Some – thing magic* (76), disco que ya les sumerge en la línea gris que les hará diluirse en los meses siguientes.

La importancia de *A whiter shade of pale* se patentizará en la historia de la música periódicamente, puesto que el single, ree – ditado varios veces, ha seguido triunfando en años posteriores (en 1972 fue top-10 en USA e Inglaterra).





La era dorada del Pop



1. Pop! Pop! Pop! La burbuja se expande, la fiebre crece, seguimos en 1967 y la fantasia cobra visos de magia irresistible. Como luces de neón que se encienden y se apagan, los éxitos de un año y los artistas que están haciendo la historia van y vienen en una constante agitación. Es... ¡la era dorada del Pop!

El pop británico tiene dos caras en el Londres de 1967. Por un lado, el torrente musical que lucha en los rankings de éxitos, disputándose plazas, éxitos, los n.º 1 y la fama. Por el otro, el mundo subterráneo del underground que todavía no ha dado el gran salto. En este capítulo vamos a analizar la primera de esas dos caras.

Procol Harum y *A whiter shade of pale*, los Bee Gees* y *Massachusetts*, Tom Jones y *Green green grass of home*, Engelbert Humperdinck y *Release me*, los Tremeloes y *Silence is golden*, Sandie Shaw y *Puppet on a string*, Traffic* y *Paper sun*, Jimi Hendrix y *Purple haze*, los Kinks y *Waterloo sunset*, Move y *Flowers in the rain*, Flower Pot Men* y *Let's go to San Francisco*, Foundations* y *Baby now that I've found you*. Y procedentes de Estados Unidos, los Monkees y *I'm a believer*, Scott McKenzie y *San Francisco*, Frank Sinatra y su hija Nancy con *Something stupid*...

...eso era 1967.

Y NO TODO FUE MÚSICA,
PERO CASI

Gentlemen con bombíny
y jovencitas con minifalda

Uno de los máximos símbolos de la cultura pop fue, sin duda, la minifalda. La minifalda resultó ser algo más que una forma de vestir o un atavismo identificable con una determinada época. Si en Estados Unidos los hippies se ponían cualquier cosa encima y el desaliño era la nota predominante de su aspecto, en Inglaterra, con un mayor grado de sofisticación y con una natural psicología euro – pea, las formas y el uso de algo tan visual y llamativo como la ropa fueron objeto de una especial atención. Mary Quant se llevó la mayor parte del gran pastel pop con su invento... un invento que no era más que una muestra final de rebeldía y una ruptura de lo último que el status (y aquí hablamos del status conservador británico) podía haber imaginado: la imagen.

Por el centro del Londres pop, el gentleman con bombín y paraguas alternó pronto con la jovencita surgi – da de la última tienda de moda llevando apenas un palmo de falda. Miles de piernas más o menos hermosas inunda – ron las calles convencionales londinenses. Pronto, el mundo entero tendría la revolución de la minifalda y en cada ciudad, en cada hogar, un padre escandalizado sostendría su pequeña lucha personal con una hija moderna.

El problema consistía en que todas enseñaban las piernas. Y algunas... más.

La cultura occidental jamás se había estremecido tanto y al mismo tiempo.

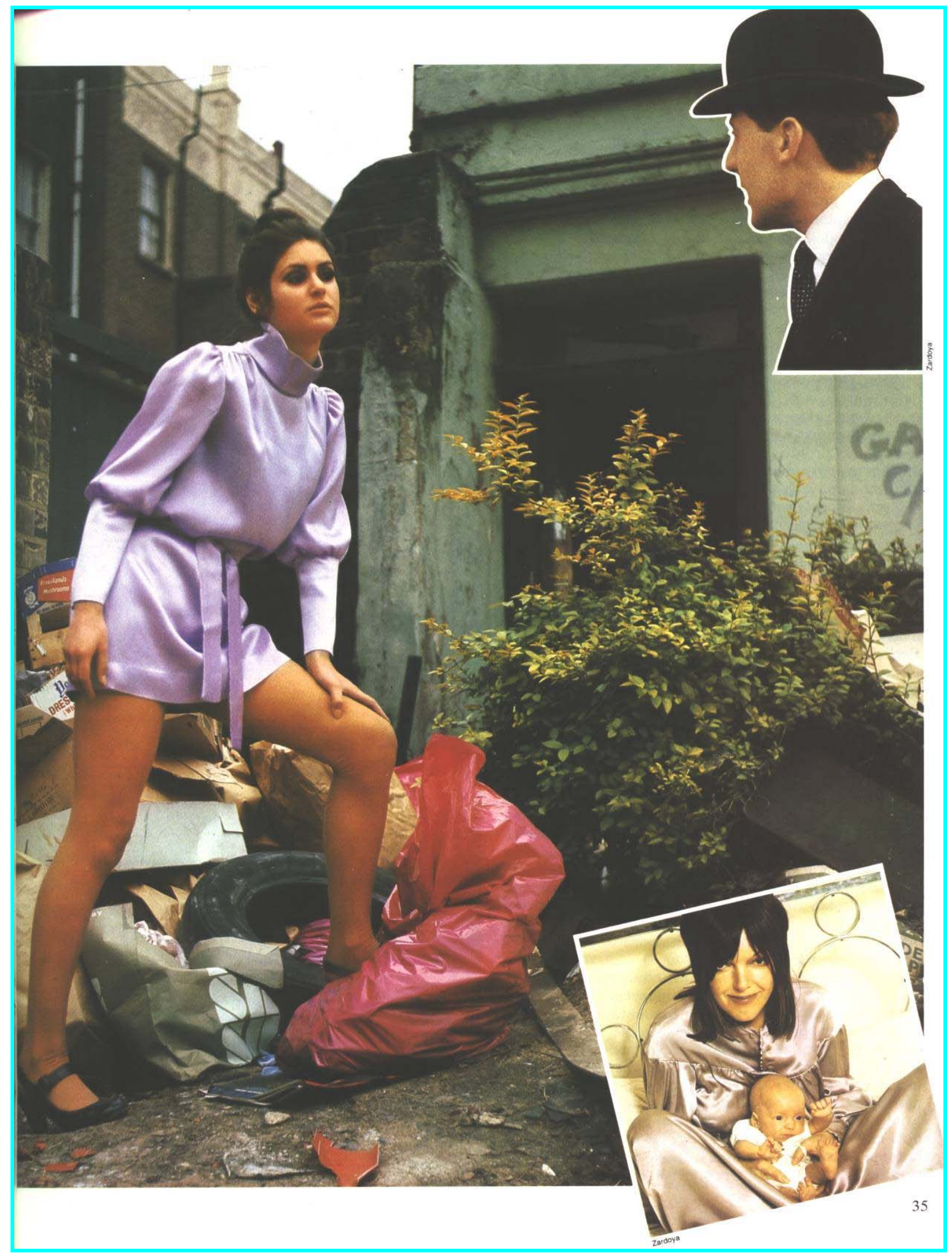
Mary Quant,
reina de la minifalda

Mary Quant no inventó la minifalda en 1967. Astuta comerciante, esta inglesa diminuta e inteligente, había empezado a trabajar en su primera tienda-de-todo en pleno barrio de Chelsea en 1955. Ella decía ya entonces que la forma de vestir era la primera y más clara respuesta del entorno en el que se vivía, y que esa forma de vestir incidía en el entorno ayudando a cambiarlo. Una rueda constante. Pero tenía razón. Por la indumentaria de alguien en una fotografía o en una película, puede intuirse la época en la cual se tomó la instantánea o se rodó el film. La minifalda es el boom de 1967, y hoy día nada identifica tanto ese año como esta prenda de vestir.

Con ideas tan claras y concretas – y tan comerciales – como que la moda se hacía para el tiempo en el que se vive y no para la edad de las que han de llevarla, Mary Quant le vendió la minifalda a las jovencitas y a sus madres, y también a las abuelas. A comienzos de los 60, su nombre ya no era desconocido para la élite innovadora de la moda inglesa. En 1964, el beat ayuda a cambiar la mentalidad británica; en 1966, la música y su industria es lo que prima; y, en 1967, la minifalda es el uniforme nacional. Más allá de ella, Mary llegará a crear vestidos de plástico y finalmente con metal. Con la aplicación del maquillaje se completará el ciclo. En los años 70, Mary, millonaria y famosa, seguía siendo la creadora de la minifalda por encima de todo.

Zardoya

2-5. En la conservadora Inglaterra, donde todo puede ocurrir sin que las estructuras caigan por ello ni se estremezcan, una mujer, Mary Quant (abajo a la derecha, fotografiada con su primer hijo), inventa lo más revolucionario de los años 60 junto a los cabellos largos de los Beatles: la minifalda. Londres se puebla de chicas con la falda cortada más arriba de la rodilla, y más, a mitad de muslo, y más, hasta... si la imaginación nunca acaba de llegar al poder, al menos tiene el poder de permitir la última imaginación. La minifalda será pronto una moda internacional y, con ella, se dará un nuevo giro social muy importante.



Zardoya

Zardoya

LAS RADIOS PIRATAS

El otro gran cambio en la estructura social inglesa fue la revolución de los medios de comunicación, en especial la radio. En 1967, la BBC se rendía a la evidencia, y la lucha de las «radios piratas» terminó. Habían pasado tres años desde aquel domingo de Pascua de 1964 en el que Radio Carolina comenzó a emitir.

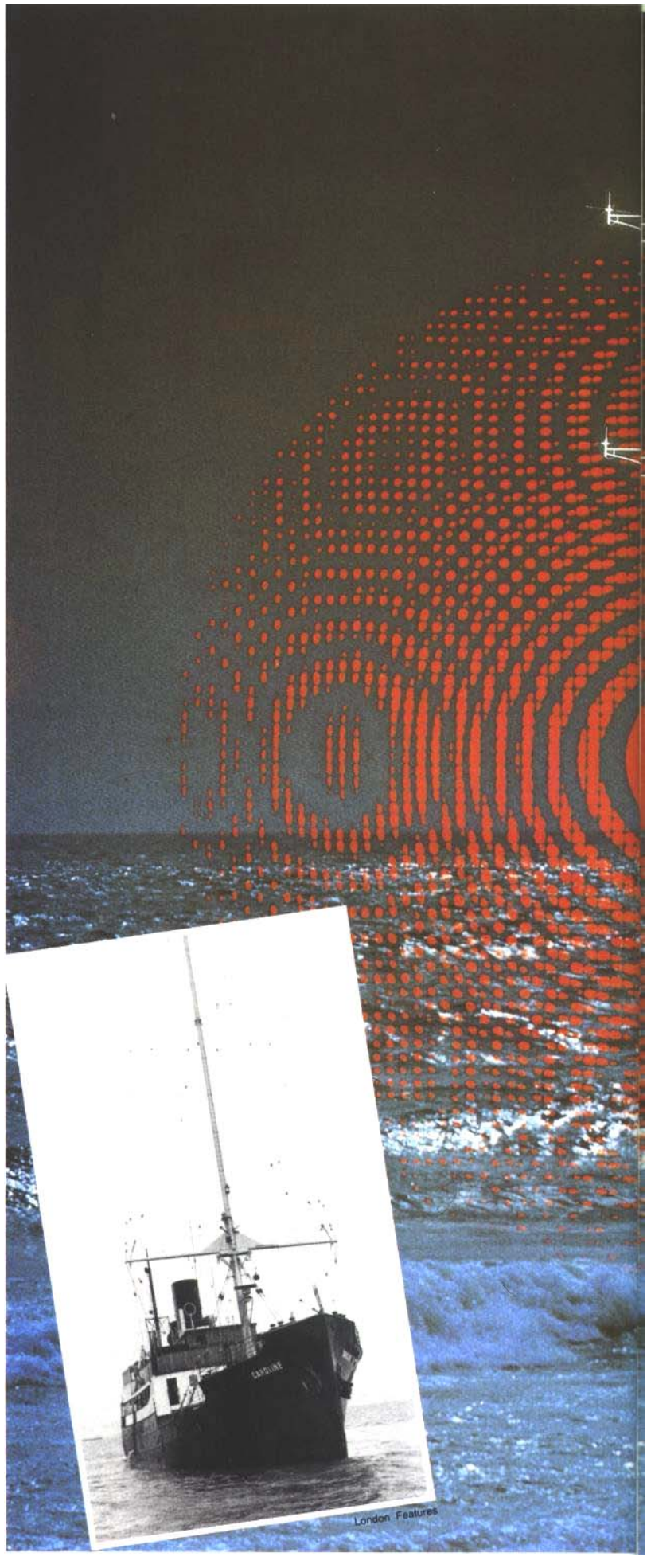
Hoy resulta evidente que las radios piratas ayudaron decisivamente al auge del beat y también a la mayor difusión de movimientos como el underground. Frente al monopolio de la BBC como emisora estatal y única dueña de las ondas radiofónicas, un puñado de disc-jockeys, la mayoría desconocidos, pero rápidamente famosos, pasaron a radiar programas nuevos, rompedores y dirigidos al público joven, desde plataformas marinas y barcos situados fuera de las aguas jurisdiccionales inglesas. Con potentes equipos, hablando para el público determinado y de la misma forma que lo hacía este público, radiando la música que ellos querían escuchar, y con un sentido único hasta entonces, las radios piratas fueron muy pronto las grandes responsables del auge de muchos grupos y de los n.º 1 decisivos entre 1964 y 1967. Un grupo apoyado por cualquier emisora tenía las máxi – mas garantías de triunfar. Gracias a las radios piratas, el pop se disparó de una forma arrolladora.

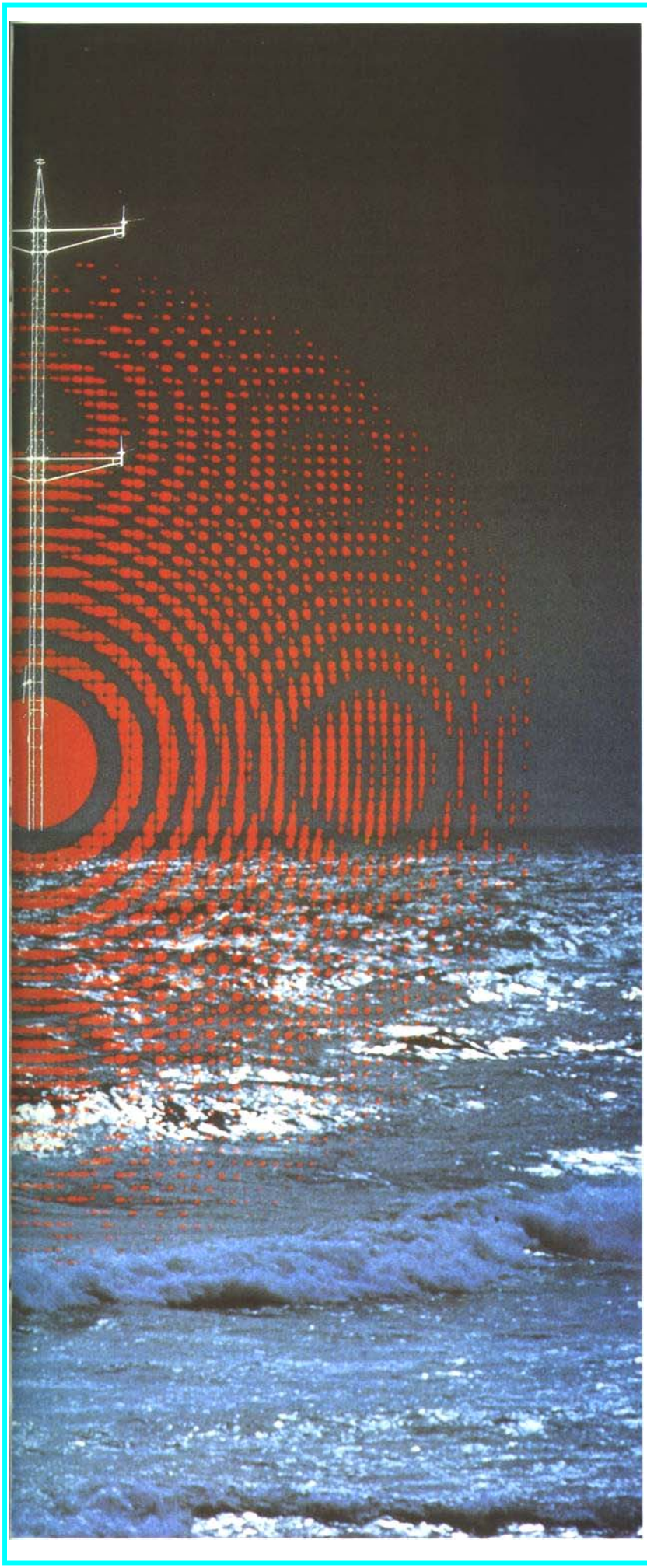
El reto a la BBC

Radio Carolina, instalada en un barco, fue la primera gran radio pirata. Ya antes, en 1962, había funcionado Radio Syd, en un barco con bandera panameña, frente a las costas holandesas. Después entró en funcionamiento Radio Verónica. Pero Radio Carolina fue la emisora pirata por excelencia. El domingo de Pascua de 1964, a través de un locutor que había sido miembro del equipo olímpico inglés de natación, saltó al aire.

La competencia existente entre las propias radios piratas fue eficaz a la hora de impulsar el boom. La BBC se veía impotente para frenar el fenómeno. Su audiencia quedaba reducida a un público obsoleto y standard. Millones de jóvenes sintonizaban la buena música de las emisoras ilegales. Radio Londres, por ejemplo, estaba financiada con capital estadounidense. Radio England se presentó en público dando un party en un elegante hotel londinense, con el que se gastó 10.000 libras y se invitó a lo más selecto de la sociedad pop. Radio Carolina, que estaba situada frente a Liverpool, sostuvo una ardua batalla de dominio con Radio Atlanta, ubicada al sudoes – te, frente a Harwich. Eran las más potentes y sus progra – mas llegaban a toda Inglaterra.

Pronto, las radios piratas se especializaron en dar 24 horas diarias de música, dedicando especial atención a los discos de la lista de éxitos y al lanzamiento de novedades. L a BBC, en un principio, ni acusó el golpe. Era el gigante picado por la pulga. Pero la creciente marea de descon – tento motivada por sus insípidos programas creció parale – la al éxito popular de las emisoras ilegales. La BBC parecía no enterarse de que el mundo, no sólo había cambiado, sino que volvía a cambiar una vez más, deján – dola muy atrás en el pasado. Los disc-jockeys superaban la fama de algunos cantantes. Radio Carolina tenía un club de fans que enviaba postales a los locutores.





En fortines y en barcos

La abundancia de radios piratas se disparó en 1966. En un momento dado aparecieron hasta 3 nuevas emisoras, algunas de las cuales estaban instaladas en antiguos fortines de la defensa aérea, empleados en la Segunda Guerra Mundial. No dejaban de ser un negocio. La publicidad afluía a ellas. Estas tres emisoras fueron: Radio 390, Radio City y Radio Essex. Más tarde, surgió Radio Sutch, propiedad del excéntrico *Screamin'* Lord Sutch→, que era Radio City con su nombre.

En el máximo apogeo, Radio Carolina llegó a contar con dos emisoras instaladas en dos barcos: la primera al norte, en el MV Carolina, de 763 toneladas y 58 metros de eslora, equipado con un motor de 1.000 caballos capaz de rendir 14 nudos a la hora; y la segunda a bordo del barco MV Mi Amigo, estacionado frente a Scarborough, con 470 toneladas, y una fuerza de 200 caballos. Radio Londres se asentaba en el buque MV Galaxy, de 70 metros de eslora y tenía un emisor de 75 kilowatios. Su antena de 66 metros de altura (7 más que la Columna de Nelson en Trafalgar Square) conseguía prolongar sus ondas a 400 kilómetros de distancia.

La fuerza de 10 millones de oyentes

Pero, en 1967, el clímax de la clandestinidad radiofóni – ca llegó a su auge, y la BBC ya no fue el gigante dormido. Con la excusa de que, un día, las emisoras ilegales podían dejar de radiar música para emitir algo más peligroso, el Parlamento tomó cartas en el asunto. Míster Edward Short fue el primero en iniciar una lucha a muerte contra las radios piratas y clamó en el Parlamento en múltiples intervenciones en demanda de medidas enérgicas. El gobierno de Su Majestad dictaminó, el 14 de agosto de 1967, una ley declarando ilegales las emisoras. Días antes, la National Opinión Poll (una oficina de encuestas independiente, a gran nivel) había hecho públicos unos datos reveladores: Radio London era la emisora más importante de habla inglesa, con 10 millones y medio de oyentes por término medio al día. Las pulgas se habían convertido en gigantes.

La ley conminó al cierre de las radios piratas; y, aunque se tardó bastante, una a una fueron desmanteladas. La BBC ayudó a ello, revisando su política y claudicando por completo. Algunos de los mejores disc-jockeys clandesti – nos fueron contratados por la propia emisora estatal, asegurándose con ello una audiencia importante y ayudando a mantener el mismo clímax creado por los nuevos astros de la radiodifusión. Se había perdido una batalla, pero se había ganado una guerra. Tan sólo Radio Carolina desafió la orden gubernamental y continuó emitiendo durante muchos meses, aunque su lucha indivi – dual y solitaria acabó perdiendo fuerza.

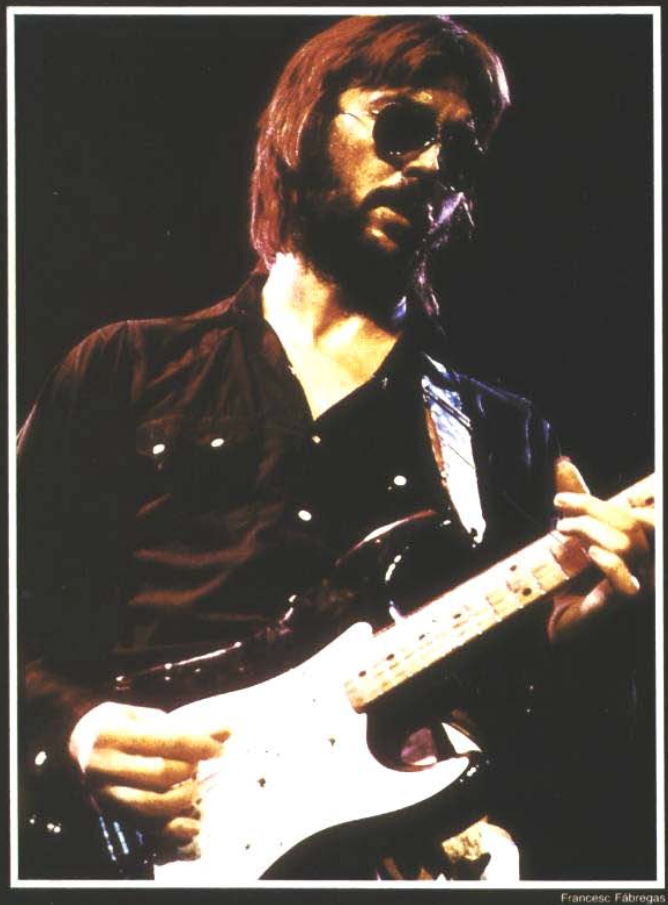
6 y 7. Desde el mar, desde las aguas, fuera de la jurisdicción legal británica, los barcos piratas y sus emisoras ilegales pueblan las ondas y desafían al status, a las emisoras oficiales. La musicalmente anti- cuada BBC se estremece cuando se entera de que 10 millones de oyentes abandonan su esfera de influencia. Las radios piratas caerán todas, salvo Radio Carolina (foto inferior) que persis- tirá varios meses en solitario, pero su lucha fue una victoria: el pop llegó a la gente y la BBC acabó claudicando, viéndose obligada a renovarse.

LOS HÉROES DE LA GUITARRA

La guitarra es la heroína del rock en general. Más conocida como *hacha*, la guitarra crea la auténtica dimensión rock y es el instrumento de instrumentos por naturaleza. Incluso con la expansión de los elementos de teclado a partir de 1969, la guitarra mantendrá su papel vital y, en la etapa pop, culminó su preponderante papel con dos de sus líderes más fundamentales en el máximo apogeo de su fama: Eric Clapton y Jimi Hendrix.

Aunque más adelante se dedicará un capítulo a Clapton y a Hendrix, en 1967 hay que citarles. Clapton con el grupo Cream y Hendrix al frente de su banda, Experience, galvanizan al público inglés. Cream es la antesala del vanguardismo; y Hendrix, el más alucinante músico que se ha visto en un escenario. Zurdo, con una voz sin modular, con un sonido que fluye en torrentes espectrales de lo más hondo de su impulso, vistiendo gasas y sombreros de plumas multicolores, Jimi revoluciona el espectáculo musical. En público, hace algo más que romper la guitarra como hacía Pete Townshend: la quema; y, cuando las llamas lamen la madera y las cuerdas, él parece adorar la inmolación del rock. Pete Townshend aniquilaba la máquina con la que había provocado la fuerza y la reacción. Hendrix la destruye por completo y la reduce a nada.

Un tercer guitarra inicia este año su entrada en la leyenda, Alvin Lee, guitarra de Ten Years After, un grupo de rock y blues que, sin llegar a igualar la estela abrumadora de Cream, sí conseguirá miles de adeptos.



Francesc Fábregas

8-11. El culto pop eleva a sus primeros dioses: los héroes de la guitarra. La guitarra, llamada «hacha» por los músicos, se convierte en el símbolo rock por excelencia. Eric Clapton (a la izquierda) y Jimi Hendrix (página siguiente, a la derecha) son los primeros grandes monstruos que galvanizan con su técnica; pero tras ellos surge una corriente imparable de excelentes técnicos de depurada maestría, como Alvin Lee (foto recortada, en la página siguiente), el potente líder de Ten Years After.

Pedrós Alió

EL PRIMER POP SINFÓNICO

Frente a la música-impacto, frente a la fuerza o la espectacularidad de los grandes artistas especialmente visuales, aparecen grupos con un sonido refinado y premeditadamente *cultos*. Son Moody Blues y Procol Harum.

Los Moody habían triunfado en 1965, pero después no hallaron continuidad a su gran éxito de entonces: *Go now*. Remozados y con dos músicos nuevos en sus filas, en 1967 abren la puerta del sinfonismo pop con *Days of future passed*, una obra de singular belleza e importancia, de la cual un tema dará la vuelta al mundo: *Nights in white satin*. En el verano del 67, Procol Harum había llegado al n.º 1 con la magia excitante y mística de su himno más estremecedor: *A whiter shade of pale*.

En otro momento, ambas canciones hubieran supuesto el arranque de un estilo romántico o pretendidamente elevado, pero en 1967 son como dos gotas aisladas en medio de la fantasía pop. Privan más los grupos como Move, que triunfan con su canción escándalo *Flowers in the rain*, en cuya portada aparece desnudo el *premier* inglés, Harold Wilson, o como los Bee Gees, que reúnen todas las virtudes del buen pop.

Robert Ellis

David Redfern

LÍDERES ADOLESCENTES

Los Bee Gees, niños prodigio

Los Bee Gees* llegan a Inglaterra procedentes de Australia. Son ingleses, pero sus padres emigraron a Oceanía en busca de mejores oportunidades. En Aus – tralia se han hecho famosos y han obtenido el éxito con varios discos. Ahora, cuando tienen 17 años los dos gemelos, Robin y Maurice, y 20 el mayor, Barry, en compañía de dos amigos australianos, se presentan en Londres. Esto sucede a comienzos del 67.

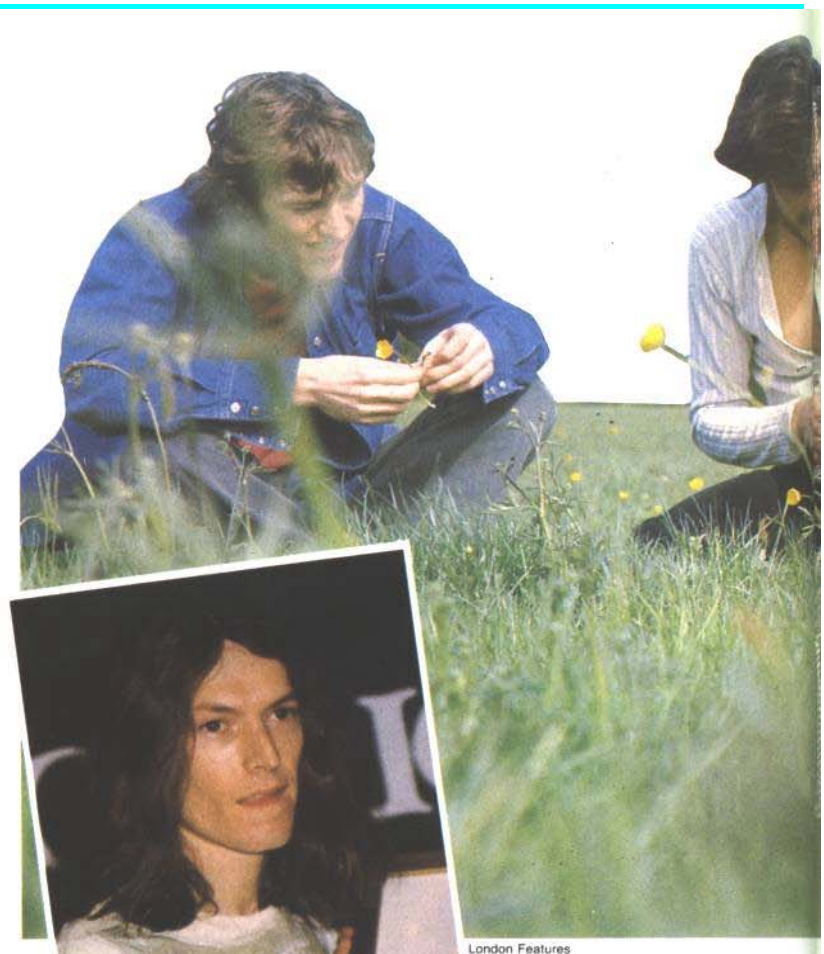
Nada más tocar pie en su tierra, les dicen: «No tenéis nada que hacer aquí, chicos; volveos. Vuestro estilo musical no puede triunfar, porque está en decadencia. Los grandes como Walker Brothers y otros, que hacían voces y cantaban temas románticos con gran arropamien – to orquestal, están en declive o se han separado. Las cosas han cambiado. Hay un nuevo orden y lo que la gente pide es Cream y Eric Clapton; los Troggs; los negros america – nos, como las Supremes; las voces machistas, como la de Tom Jones; y la novedad. Vosotros no tenéis nada que hacer aquí; marchaos a Australia, que allí sois los n.º 1.»

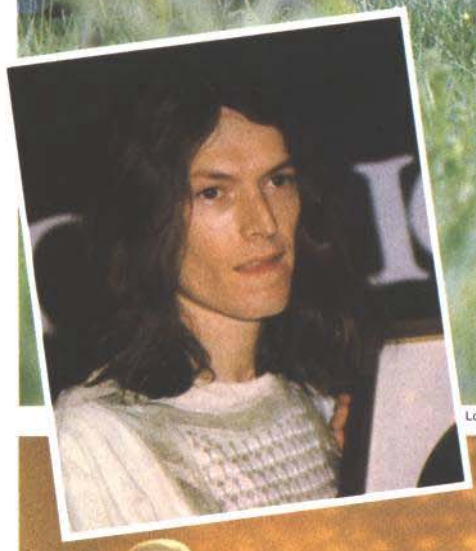
Barry, Robin y Maurice Gibb, con los dos restantes Bee Gees, se quedaron en Inglaterra. De la mano de Robert Stigwood*, manager de Cream, iniciarían una de las más espectaculares carreras del pop, sobreviviéndole a él y manteniéndose en la historia a lo largo del tiempo. En 1967, los Bee Gees eran n.º 1 con *Massachussets.*

De Traffic a Cat Stevens

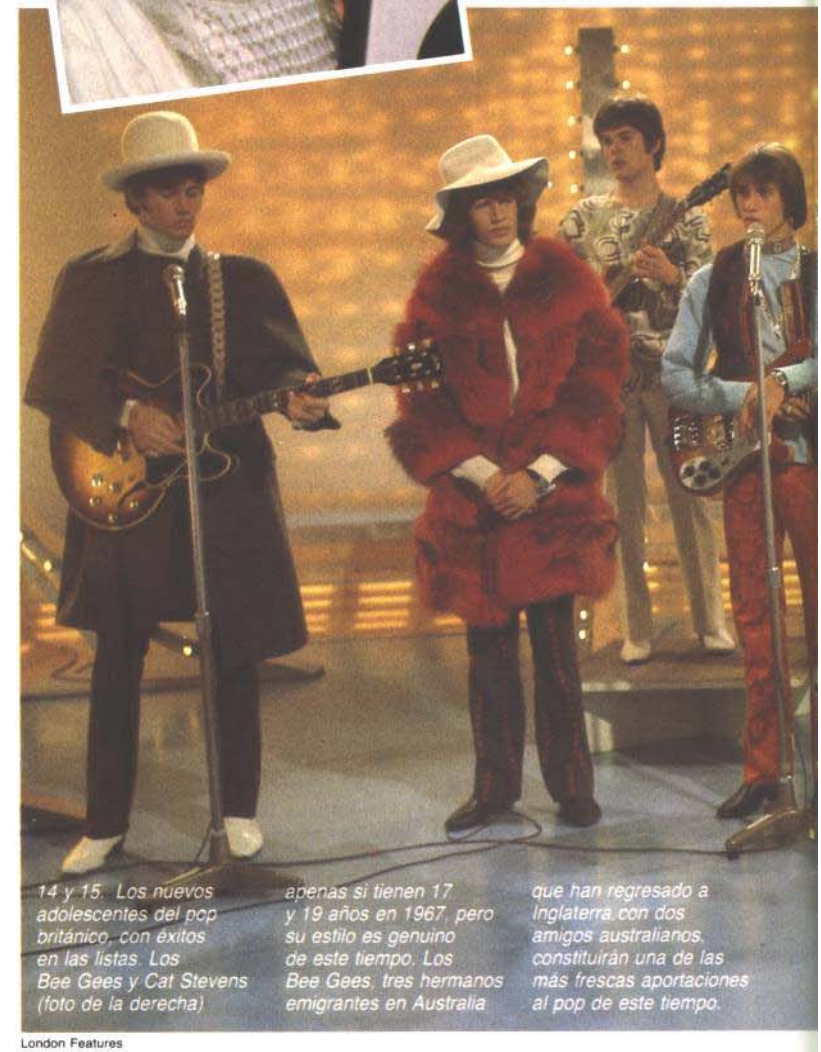
Otro niño prodigio del pop inglés, Stevie Winwood, entra en la leyenda en 1967. Stevie tiene 19 años cuando forma Traffic*, con Dave Mason, Jim Capaldi y Chris Wood. Sus dos éxitos *Paper sun* y *Hole in my shoe* son muestras inequívocas de su talento y dos de los primeros temas de corte psicodélico popularizados en Gran Breta – ña. Stevie había figurado desde los 15 años en el Spencer Davis Group, como cantante, teclista y guitarra. El éxito del grupo y de él con los temas que inmortalizaron a la banda le determinó a cambiar en 1966. Traffic sería no sólo una de las formaciones clave de la evolución musical británica, sino uno de los grupos básicos en la historia del rock hasta mitad de los años 70.

El pop parece ser algo de adolescentes. Los Bee Gees lo son, y Stevie Winwood. Y también lo es Cat Stevens, un compositor que, después de dar algunos éxitos a los Tremeloes y a P. P. Arnold, se decide a cantar él mismo sus composiciones. En 1967 llegará al n.º 2 con su tema *Matthew and son.* Los Monkees y *I'm a believer* le impiden ser n.º 1. Parece el inicio de una carrera brillante y espectacular. La crítica destaca a Stevens como uno de los más innovadores valores del pop; y, a lo largo del año, Cat parece confirmar lo que de él se espera. *I 'm gonna get me a gun* es n.º 6, y otros dos singles, *A bad night* y *Kitty,* fracasan. Sin embargo, lo que le aparta de la música no es ese fracaso, sino una enfermedad que le postrará durante 18 meses en cama. Cuando reaparezca, en 1970, Cat Stevens se convertirá en uno de los grandes solistas y autores de la nueva década, recomenzando una carrera que en el esplendor pop se truncó para él. Su nombre y su música son, pues, más de 1970 y su década que de 1967, aunque en este año dejará la primera huella de su calidad.





London Features

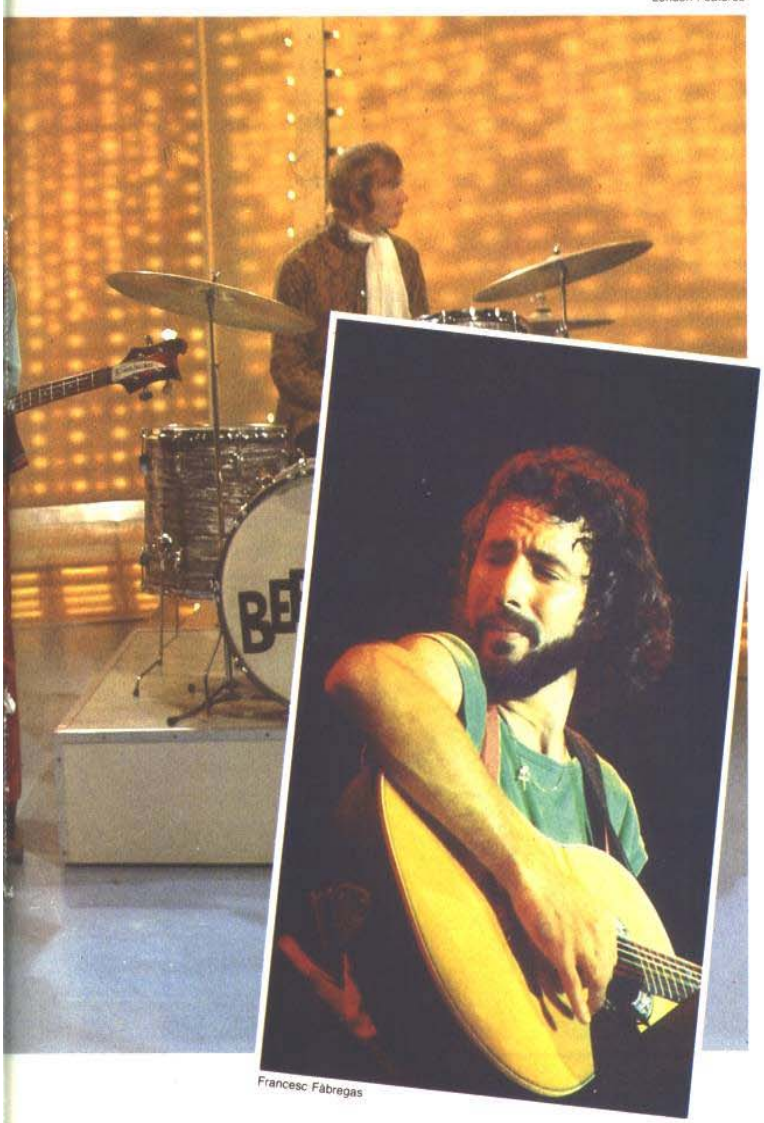


14 y 15. Los nuevos adolescentes del pop británico, con éxitos en las listas. Los Bee Gees y Cat Stevens (foto de la derecha) apenas si tienen 17 y 19 años en 1967, pero su estilo es genuino de este tiempo. Los Bee Gees, tres hermanos emigrantes en Australia que han regresado a Inglaterra con dos amigos australianos, constituirán una de las más frescas aportaciones al pop de este tiempo.

London Features

12 y 13. En la fotografía superior, Traffic, uno de los más importantes grupos en la herencia de los pioneros. Steve Winwood (foto de la izquierda) había sido miembro de Spencer Davis Group y, en pleno éxito, les abandonó para dar vida al sueño de su adolescencia. La música de Traffic fue tan brillante como lo fueron sus miembros: Steve Winwood, Jim Capaldi, Dave Mason y Chris Wood.

London Features



Francesc Fábregas

LA IMPORTANCIA DEL LP

El LP cobra definitiva importancia a partir de 1967 en la patria de los Beatles, y muy especialmente por ellos y por los Rolling Stones, los únicos grupos que se han preocupado de grabar obras en vez de singles. Pocos conjuntos más, como los Who, Cream o Moody Blues, intentarán buscar una mayor envergadura y dimensión a su música y a sus posibilidades. El pop sigue siendo algo establecido, con una pauta inamovible que delimita las canciones a un tiempo máximo de 3 minutos. Sobrepasar ese límite es atentar a la suerte, provocar que el disco no sea «pinchado» del todo en las emisoras o incitar al público a que se canse de él.

Los Stones habían incluido un tema de 11 minutos en *Aftermath,* LP de 1966; en el 67 habría una pieza de 8 minutos en el álbum *Their Satanic Majesties request.* Y los Beatles experimentaban en tiempo y espacio con *A day in the life,* de *Sgt. Pepper's.* Cream iban mucho más allá; y los Moody Blues eran capaces de grabar todo un álbum con un tema genérico desarrollado a través de las distintas fases de un día.

Eran proyectos ambiciosos, pero todavía aislados en el contexto de la música pop. La mayoría de los grupos editaban singles y más singles, y luego los reunían en álbumes; o, si editaban un álbum, se esforzaban al máximo en que estuviera formado por la mayor cantidad posible de canciones que pudiesen triunfar en single. El LP era un lujo, todavía elitista en cierta forma. Vendían LP's los grandes: el resto, no. Y por ello no es de extrañar que, de las 52 semanas del año 67, *The sound of music* fuera n.º 1 en Inglaterra durante 24; los Beatles durante 20 (más la primera del año 68); y los Monkees, 8 (siete con *The Monkees* y una con *More of the Monkees*). Tres únicos nombres para todo un año, el año más importante del pop. La lucha quedaba principalmente establecida en las listas de éxitos.

La credibilidad del rock

Precisamente la batalla del LP sería la batalla de la música en general. En 1968, los managers que no habían evolucionado con los nuevos tiempos comprenderían que ya era demasiado tarde para cambiar. Grupos que desa – parecieron y la avalancha del primer gran cambio desde la aparición del beat en Gran Bretaña provocaron el enfren – tamiento con la realidad. El pop-consumo, representado en su máxima concreción por el single, dejaría paso a la auténtica creación musical. Sería el momento del LP y, con él, de las grandes obras.

Sobre si esto fue bueno o malo... hay divergencias. Para unos, el pop era fresco y natural, optimista y alegre, y la sofisticación del rock en general hizo que la música se volviera demasiado seria y trascendente. Para otros, la intrascendencia del pop le restaba esa seriedad necesaria que le permitiera situarse entre los grandes fenómenos de nuestro tiempo. Era cuestión de credibilidad, además de ser cuestión económica. Nadie discutía ya que la música era un negocio arrollador en el siglo XX; pero sí se discutía su auténtico peso específico en la estructura social.

El medio millón de espectadores de Woodstock, o los 600.000 de Watkins Glen, darían una repuesta, si no definitiva, sí bastante aproximada.

BEE GEES, DE LA CRESTA DEL POP A LA FIEBRE DEL SABADO NOCHE

Barry Gibb (1-9-46, Isla de Man, Inglate – rra) y sus hermanos Robin y Maurice (ge – melos, 22-12-49, Manchester, Inglaterra) son en la historia de la música rock uno de los grandes hitos, en especial por su éxito abrumador en dos décadas dispares y dos momentos tan netamente diferenciados como son los años 60y los 70.

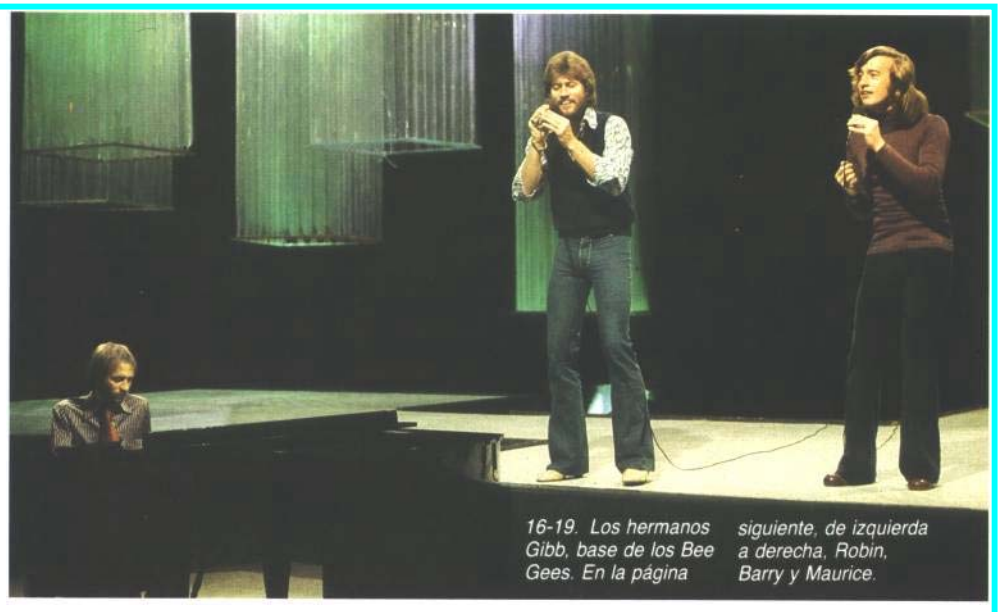
Su padre, Hugh, militaba en una big – band de 13 miembros que actuaba en los ferrys; y su madre, Barbara, había sido cantante. No era extraño que los tres Gibb, con el nombre de The Rattlesnakes, debu – taran pronto: cuando Barry contaba 9 años y los gemelos 6, en un teatro de espec – táculos de Manchester. Después se llama – ron The Blue Cats. En 1958, la familia emigra a Australia, donde en el 59 nace Andy, otro hermano también cantante con el tiempo→. Residiendo en Brisbane, los tres aprendices de cantantes siguen ac – tuando y sorprendiendo. La radio y la TV les popularizan; y, en 1962, una editora graba sus primeros discos, compuestos por Barry solo. Se inicia una larga carrera de éxitos en las listas: *Three kisses of love* y *Timber* en el 63, *Peace of mind* y *Claus – trophobia* en el 64. Con el triunfo, los Gibb se instalan en Sydney. Entre 1965 y 1966, el éxito es abrumador: *I was a lover, a lea – der of men, Wine and woman* y, finalmente, *Spicks and specks.* Nominados en 1966 mejor grupo del año en Australia, los Bee Gees deciden irse a Inglaterra, a casa, con un cuarto miembro en el grupo: el batería Colin Petersen (24-3-46, Queensland, Australia). El quinto Bee Gee de los años 60, Vince Melouney, también era australia – no y había grabado algunos discos de los Bee Gees como guitarra.

En 1967, Londres está dominado por el pop y hay inflación de grupos. Robert Stigwood*, manager de Cream y líder de su propia empresa discográfica, la RSO Records, contrata a los Bee Gees (el nom – bre viene de las iniciales de Barry Gibb: BG's); y sus primeros discos causan sensa – ción: *New York mining disaster 1941* y *To love somebody,* lo mismo que el primer LP, *Bee Gees' First.* De 1967 a 1969, las armo – nías vocales de los Gibb y el fresco sabor de las canciones que componen los tres serán una de las novedades importantes del pop mundial. Los Bee Gees llegarán a ser consi – derados como los máximos rivales de los Beatles. Los LP's *Horizontal* y *Idea* (68) y el doble álbum *Odessa* (69) son sus cumbres, aunque también se editan los discos austra – lianos bajo el título *Rare, precious and beau – tiful,* en varios volúmenes. La lista de hits en single se inicia en el mismo 67, con *Massa – chusetts,* que es n.º 1, y sigue con *World, Words, Jumbo, I've gotta get a message to you* (n.º 1) y *First of Mary,* que es el tema de la discordia.

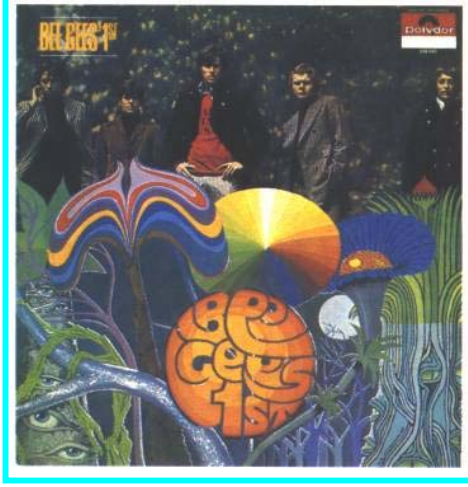
La edición de *Odessa* enfrenta a Barry y Robin, pues cada uno desea un tema para lanzar en single. Gana Barry, con *First of May,* y Robin se va. Su primer single en solitario, *Sabed by the bell,* en el verano del 69, es n.º 2 en listas y parece confirmar su personalidad. El álbum *Robin's reign* es un desafío, que fracasa, lo mismo que el nuevo singler *August october* (70).

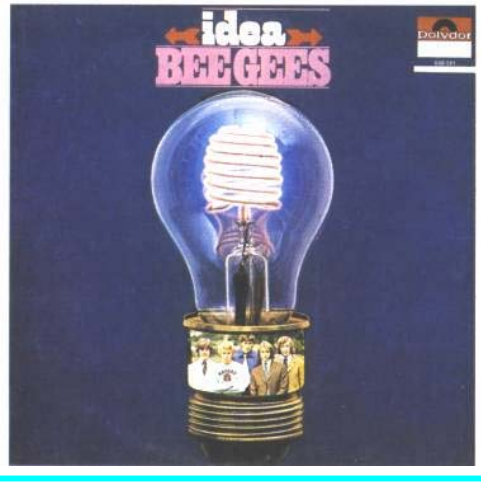
Barry y Maurice, con Colin Petersen, con – tinúan. Vince se había ido en los días de *Odessa.* El grupo paga un poco el precio de su éxito y la inmadurez. Maurice Gibb se casará con la cantante Lulu, y su matrimonio será un fracaso. En 1969, tanto él como Robin tienen 19 años, y también Robin está ya casado.

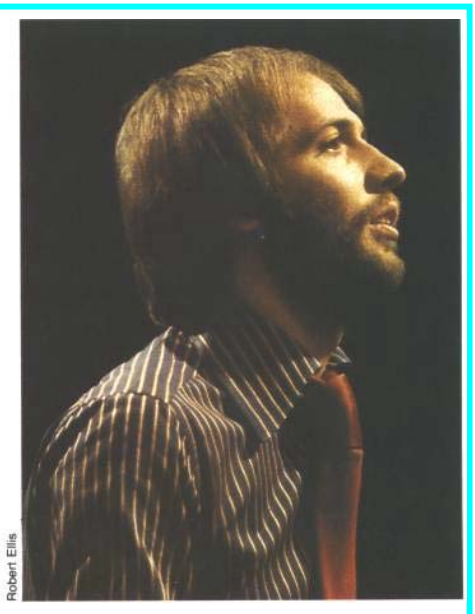
Los nuevos Bee Gees, reducidos a trío, graban el LP *Cucumber castle* (banda sono – ra de un programa de TV, 70). El single *Don't forget to remember* es n.º 2; pero los siguien – tes fracasan, como *I.O.I.O.* o *Tomorrow to – morrow* (que ni siquiera entra en listas). Se edita el álbum *The best of Bee Gees* y pare – ce el fin. Barry graba en solitario un single, *I'll kiss your memory,* y Maurice otro, *Railroad.* El fracaso de ambos, unido al fracaso de Robin, determina que los tres hermanos vuelvan a unirse, a finales de 1970. Su primer nuevo LP, *Two years on,* y el single *Lonely days* les devuelven el prestigio y el éxito, y les introduce de Nuevo en Estados Unidos. Hasta 1972, los Bee Gees tendrán notables temas en listas, como *My world* y *Run to me,* y sobre todo el n.º 1 en USA de *How can you a broken heart?,*más los LP's *Trafalgar* (71), *To whom it may concern* (72) y *Life in a tin can* (73).



16-19. Los hermanos Gibb, base de los Bee Gees. En la página siguiente, de izquierda a derecha, Robin, Barry y Maurice.







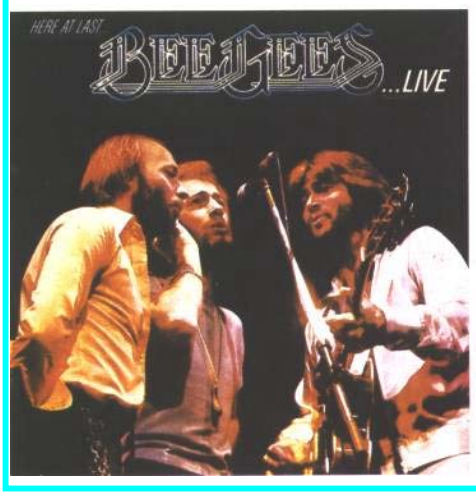
El álbum *The best, vol. 2* (73) marca el punto de tránsito, en el cual el trío decide instalarse en Estados Unidos y práctica – mente comenzar de nuevo. Cambian la orientación de su sonido y, producidos por Arif Mardin, artífice de algunos de los ma – yores éxitos de la música soul, los Bee Gees inician su etapa estelar en los años 70. Su primer álbum, *Mr. Natural* (74), no es más que la antesala de *Main course* (75), del cual son éxito tres singles: *Jive talkin'* (n.º 1 en USA), *Nights on Broadway* y *Fanny.* Para volver a actuar en vivo, los tres Gibb forman una banda excelente, con Alan Kendall (ba – jo), Blue Weaver (teclado), Dennis Byron (batería) y Geoff Westley (flauta y director musical). Kendall procedía del grupo Toe Fat; Weaver, de Strawbs; y Amen Corner y Byron, de Amen Corner.

En el 76, *Children of the world* es el álbum que introduce a Albhy Galuten y Karl Ri – chardson como productores de los Bee Gees. Se crea así el gran equipo de los éxitos siguientes. Un tema de este LP será n.º 1 de nuevo en USA: *You should be dancing.* Es pura discoteca y los Gibb alcan – zan el techo de su maestría vocal. La gira americana de este año dará pie al doble LP grabado en vivo *Here at last… live* (77).

Mientras se hallan en el Chateau d'Herou – ville (Francia) para mezclar el doble en vivo, Robert Stigwood les habla de un proyecto cinematográfico: la película *Saturday night fever.* Los Bee Gees aceptan componer la banda sonora y, a comienzos del mismo 77, graban las canciones que pronto les valdrán sus mejores éxitos. El film *Saturday night fever* abrirá la moda plena del disco-sound y consagrará al actor John Travolta (que, precisamente, será nominado para el Oscar por su papel); la banda sonora será el disco más vendido del año en el mundo, valiendo a los Gibb tres n.º 1 consecutivos en singles: *How deep is your love, Stayin' alive* y *Night fever.*

Después de *Saturday night fever,* los Bee Gees intervienen como actores en otra pelí – cula, *Sgt. Pepper's lonely hearts club band,* basada en el famoso LP del mismo título de los Beatles, con Peter Frampton de compa – ñero. La banda sonora del film es otro im – pacto: temas Beatle cantados por Frampton y los Bee Gees. Después de la película (los Bee Gees habían intervenido en 1971 en la confección de la banda sonora del film britá – nico *Melody,* y en 1973 habían cantado ya canciones de los Beatles en la banda sonora del film *All this and the World War II*), el grupo vuelve a los estudios; y entonces aparece el primer álbum nuevo desde 1976: *Spirits having flown* (79), del cual son éxito los singles *Tragedy* (n.º 1 en Inglaterra y en Estados Unidos), *Love you incide out* y *Spirits having flown.* Un doble LP de éxitos, *Greatest,* se publica en 1979 (en Estados Unidos se había editado el álbum recopilatorio *Gold* y en Inglaterra el *Gotta get a message to you,* el primero en el 76 y el segundo en el 74).

En 1980, los Bee Gees se dedicarán a otros trabajos. Barry es productor de su hermano Andy Gibb y responsable directo de su éxito a partir de 1977. Este año, con temas de los tres y producción de Barry, que también interviene a dúo en 3 cancio – nes con ella, Barbra Streisand→ se con – vertirá en n.º 1 de Nuevo y su LP *Guilty,* con 10 millones de copias, en el disco más vendido del 80. Este hito supone un nuevo paso hacia una mayor gloria de los Bee Gees. Diferencias matrimoniales y otros problemas no les apartan de su carrera. En 1981, su LP *Living eyes* y el single *He's a liar* les confirman nuevamente como artistas importantes para la década de los 80, con una de las más triunfales tra – yectorias jamás conocidas.



TRAFFIC, SUEÑO ETERNO DE STEVIE WINWOOD

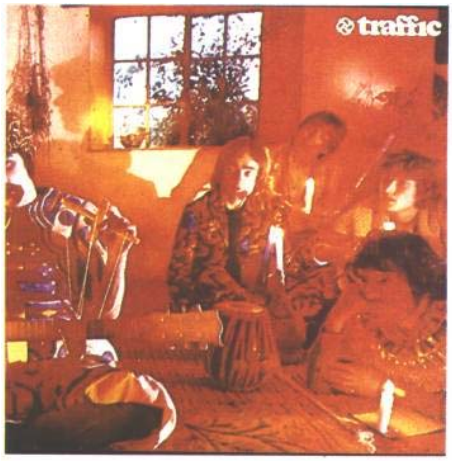
20, 21 y 22. Traffic en su primera formación: de izquierda a derecha Dave Mason, Chris Wood, Jimi Capaldi y Steve Winwood. En la página siguiente, el líder Winwood y Jim Capaldi, el batería, demostrando su capacidad como músico con la guitarra.

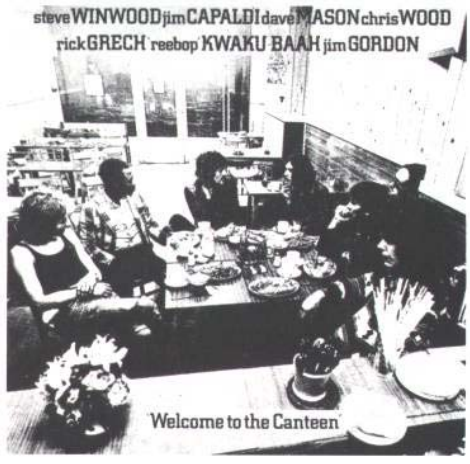
Traffic es formado por Stevie Winwood (12-5-48, Birmingham), antes cantante, guitarra y organista del Spencer Davis Group→, en 1967. Stevie, estrella de Spencer Davis Group en pleno apogeo con los hits logrados entre 1966 y 1967, crea a los 19 años uno de los principales grupos de la historia del rock, con tres grandes artistas: Jim Capaldi (2-8-44, Evesham), batería y voz; Dave Mason (10-5-45, Worcester), voz y guitarra; y Chris Wood (24-6-44, Birmingham), flau – ta y saxo. Mason y Capaldi provenían de Deep Feeling; y Wood, de Locomotive.

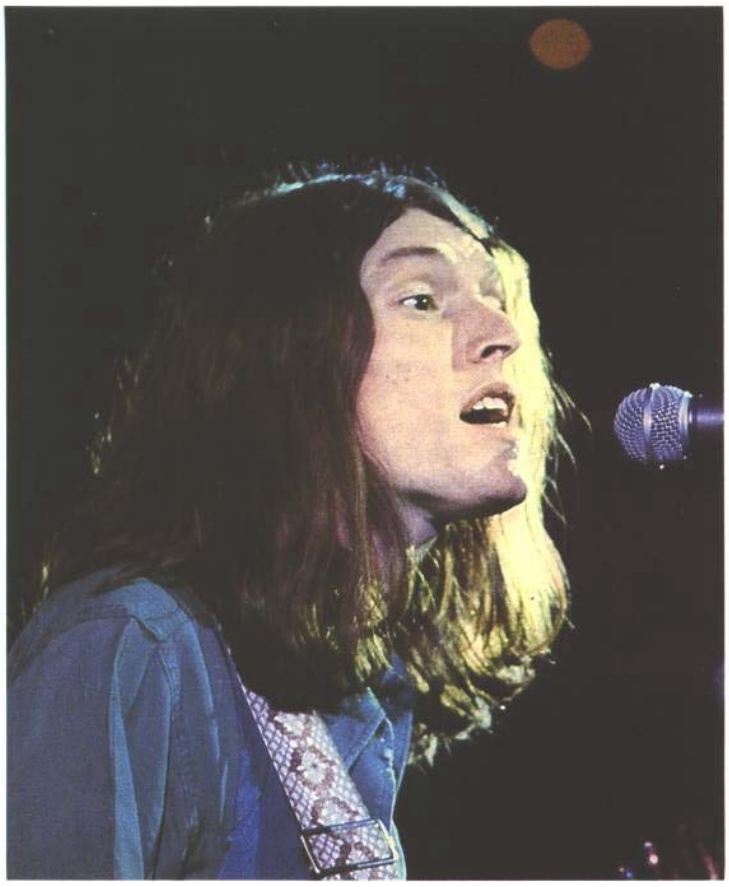
A lo largo del 67, Traffic mostrará todo su potencial y alto sentido creativo aportando dos sensacionales hits en single, *Paper sun* y *Hole in my shoe,* y un primer LP, *Mr. Fantasy,* que les consagra en la Inglaterra del gran año del pop. Traffic aglutina el sentir del R&B, del que procede Stevie Winwood, con la moda orientalista de la época (Dave Mason emplea a menudo el sitar) y el estilo impuesto por el Flower Power a través de California en Estados Unidos. L a propia importancia del cuarteto conferirá a sus miembros una inestabilidad constante a lo largo de su carrera. En diciembre del 67, Dave Mason les deja, para volver en marzo de 1968 y grabar con ellos el segundo álbum, *Traffic.* En diciembre del 68, sin embargo, el grupo se separa; y su último LP oficial es *Last exit* (69), grabado la mitad en vivo y la mitad en estudio.

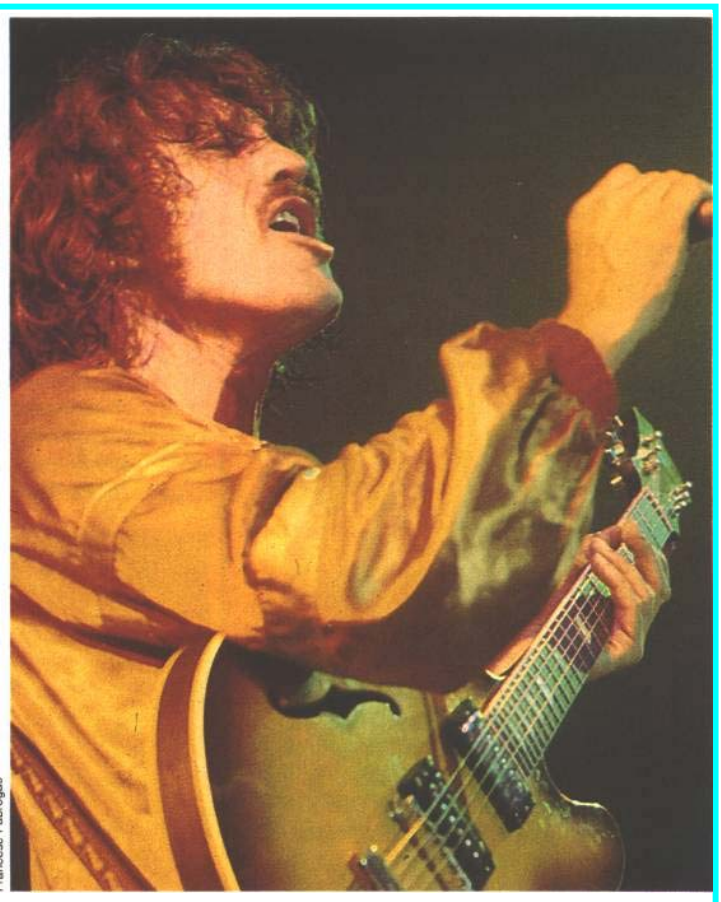
Stevie Winwood se une entonces a Eric Clapton y Ginger Baker, que acaban de roper Cream→, y a Rick Grech que ha dejado a Family→. Los cuatro dan vida a un supergrupo, **Blind Faith,** que sólo edita el LP *Blind Faith* y que tiene corta vida, dado el gigantismo de sus miembros. Los otros miembros de Traffic se dedican a otras actividades. Dave Mason graba el álbum *Alone together* (70) y Wood se une a Dr. John→. Traffic edita el LP de éxitos *The best.*

Con el fin de Blind Faith, Stevie Winwood se unirá temporalmente al grupo Air Force de Ginger Baker, hasta que planea su primer LP solo, que debía titularse *Mad shadows.* El álbum nunca se llegará a editar, porque Winwood decide reorganizar **Traffic** con Capaldi y Wood. Los tres graban el portento – so LP *John Barleycorn must die,* una peque – ña maravilla que, partiendo del folk, aúna







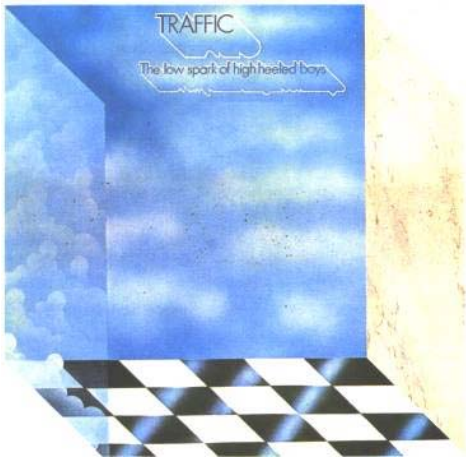


Francesc Fàbregas

tendencias en torno a un sonido exquisito. En el mismo 1970, Rick Grech, que después de con Blind Faith ha tocado también con la Air Force, se une a Traffic. En 1971 entran dos nuevos miembros: Jim Gordon a la batería (con ello Capaldi canta más libre – mente con Winwood, aunque también tocan con dos baterías, y el propio Capaldi emplea la guitarra algunas veces) y el percusionista Reebop Kwaku-Baah. El sexteto desarrolla una música potente. Dave Mason se unirá a ellos de nuevo para una gira, de la cual saldrá el LP *Welcome to the canteen* (71) grabado en vivo. Será la última vez que Mason→ vuelva; a partir de aquí, seguirá su propia carrera en solitario.

El mismo sexteto graba *The low spark of the high heeled boys* (71), primer disco de oro de Traffic en EE:UU: A finales de 1971, el grupo vuelve a variar: quedan Winwood, Capaldi, Wood y Reebop. En su gira ameri – cana de 1972 deciden incorporar a dos miembros de los estudios Muscle Shoals: David Hood (bajo) y Roger Hawkins (bate – ría). Los seis graban otro álbum importante: *Shoot out at the fantasy factory* (73). Otro miembro de los Muscle se une al grupo, Barry Beckett (teclado), y en la gira siguiente por Alemania se graba en directo el nuevo LP, *On the road* (74, doble). En el mismo 74, una conmoción interna deja a Traffic con Winwood, Capaldi, Wood y el bajista Rosco Gee (ex-Gonzalez). Es ya el fin. El LP *When the eagle flies* (74) es el último álbum.

Tras él, Winwood y Capaldi seguirán sus propias carreras en solitario. Capaldi gra – bará una serie de buenos álbumes, aun – que sin éxito, y se concentrará primero en la voz y la guitarra durante las giras, aun – que sin dejar nunca del todo la batería. Destacan sus LP's *Oh how we danced, Whale meat again, Short cut draw blood, The contender* y *Electric nights.* Steve Winwood, por su parte, editará su primer LP solo en 1977, *Steve Winwood,* y en 1981 su soberbio *Arc of a diver,* éxito en las listas de ventas inglesas y americanas, lo mismo que el single *While you see a chan – ce,* discos que le devolvían a la esfera de los grandes para la década de los 80. La escasez de grabaciones individuales de Winwood se debe a sus muchas activida – des como músico y productor, en la según – da mitad de los 70.



HERD

23. Los Herd, un grupo entre tantos pero importante, pues en él se fraguó una estrella: Peter Frampton (primero de la izquierda).

Grupo inglés formado en 1965 con Peter Frampton (guitarra y voz), Andy Bown (teclado), Gary Taylor (bajo) y An – dy Steele (batería). Sus primeros singles son un fracaso, *Good bye baby* y *She was really saying something,* y también *So much in love* (tema de Jagger y Ri – chard, de los Stones). En 1966 varían su estilo y entran a formar parte del grupo de artistas de Alan Blaikley y Ken Howard, responsables del éxito de Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick and Tich y otros. Tras otro tema fallido, *I can fly,* entre el verano del año 67 y la primavera del 68 obten – drá tres éxitos notables: *From the un – derwold, Paradise lost* y *I don't want our loving to die.* Otros dos singles que no llegan a las listas, *Sunshine cottage* y *The game,* provocan la marcha de Peter Frampton, que ha sido elegido Face of '68 (rostro del 68). El atractivo personal de Peter no impide que como guitarra alcance un gran éxito posterior – mente, primero como miembro de Hum – ble Pie→ y después en solitario. Al mar – char Frampton→, Herd desaparecerá-

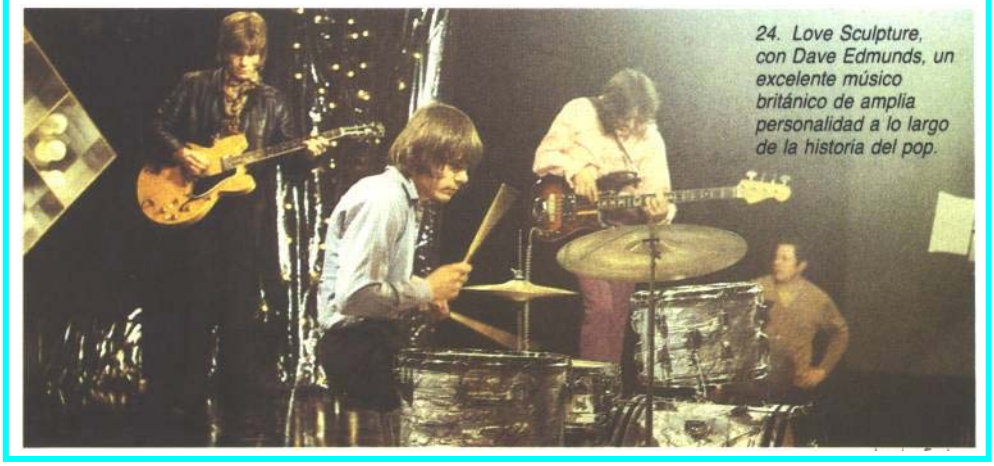
LOVE AFFAIR

Grupo británico formado en 1966 por Steve Ellis (voz), Rex Brayley (guitarra), Mick Jackson (bajo), Maurice Bacon (bate – ría) y Morgan Fisher (teclados). En 1967, Lynton Guest sustituye a Fisher. Descu – biertos por Muff Winwood (ex-miembro de Spencer Davis Group), su primer single es n.º 1 en Gran Bretaña en enero del 68, *Everlasting love.* Seguirán otros dos top-5 en el 68, *Rainbow valley* y *A day without love.* Regresará Fisher, marchándose Guest antes de este último hit; y tras otros dos impactos menos importantes en 1969, *One road* y *Bringing on back the good times,* Steve Ellis se marchará. Hay que destacar que los últimos singles estaban compuestos por Philip Goodhand-Tait→, entonces miembro de Stormsville Sha – kers. Steve Ellis formará, con Zoot Money, el grupo Ellis; y después el grupo Widow – maker, con Luther Grosvenor (también co – nocido como Ariel Bender), sin fortuna. Love Affair, por su parte, suple a Ellis con Gus Eaden, también sin resultado. Bacon y Fisher formará un año más tarde Mor – gan, grabarán el LP *Nova solis* y Bacon morirá en 1974. Mick Jackson dejará la música. Guest formará el grupo English Rose; y Fisher tocará una temporada con Mott The Hoople→.

LOVE SCULPTURE / DAVE EDMUNDS

El grupo ingles **Love Sculpture** se for – mó en 1967, con Dave Edmunds (1946, Cardiff, Gales) a la voz y guitarra, John Williams al bajo y Bob Jones a la batería, los tres procedentes del grupo Human Beans. En 1968 consiguen un gran éxito con *Sabre dance,* versión rock del tema de Katchaturian.

Tras dos LP's, *Blues helping* y *Forms and feelings,* y nuevos singles sin el menor eco, **Dave Edmunds** seguirá en solitario. En 1970 llega al n.º 1 con *I hear you knocking,* single que vende 3 millones de copias. Durante los años 70, Dave alterna la producción (discos para Brinsley Schwarz, Ducks de Luxe, Flamin' Groovies y Shakin' Stevens entre otros) con su propia carrera. Sus álbumes *Rockpile* (72) y *Subtle as a flying mallet* (75) y su Inter. – vención en el film *Stardust* (75), así como la edición del disco recopilatorio de su época con Love Sculpture, *The classic tracks 1968/72* (74), enmarcan sucesivos singles de éxito: *Baby I love you* y *Born to be with you* (73), *I knew the bride* (77), *Girls talk. Queen of hearts* y *Crawling from the wreckage* (79) y *Singing the blues* (80). Desde 1979 graba para el sello Swan Song, propiedad de Led Zeppelín; destaca su álbum *Repeat when necessary* (79).



24. Love Sculpture, con Dave Edmunds, un excelente músico británico de amplia personalidad a lo largo de la historia del pop.

AMEN CORNER

Grupo británico procedente de Cardiff, formado en 1966 con Andy Fairweather Low (cantante), Neil Jones (guitarra), Clive Taylor (bajo), Dennis Byron (batería), Blue Weaver (teclado) y Alan Jones y Mike Smith (saxos). Obtienen su primer hit en 1967 con *Gin house,* seguido de *World of broken hearts* (67), *Bend me shape me, High in the sky* (68) y su culminación con el n.º 1 de *(If paradise is) half as nice* en 1969. Otro éxito, *Hello Suzie* (69), precede a la ruptura de la banda, que se fragmenta en dos grupos en el año 1970: por un lado, la sección de viento forma Judas Jump; y por otro, Andy y Blue Weaver forman Fair Weather.

Ambos grupos tendrán una corta vida. Judas Jump (Mike Smith y Alan Jones; Andy Bown al teclado; Henry Spinetti, pro – dente de Herd*, a la batería; y Adrian Williams a la voz) grabaría un solo LP, *Scorch,* y dos singles antes de desapare – cer. Por su parte, Fair Weather lograría un éxito en 1970, con el tema *Natural sinner,* hasta que Andy Faiweather Low decide seguir en solitario. El teclista Blue Weaver se unirá a Strawbs, a Mott The Hoople y, finalmente, junto a Dennis Byron, acompa – ñara a los Bee Gees en los años 70. Andy Fairweather, como cantante, editará dos álbumes de escasa repercusión, *Spider jiving* (74) y *La booga rooga* (75).

FOUNDATIONS

Grupo ingles. Su primer single, *Baby now that I've found you,* es n.º 1 en 1967. Otros discos menores, *Back on my feet again* y *Any old time,* precederán a su segundo hit, *Build me up buttercup,* n.º 2 en 1968, tema escrito por Tony Macaulay y el ex-solista de Manfred Mann, Mike D'Abo. Después de dos nuevos singles, *in the bad bad old days* y *Born to live and born to die,* en 1969, el grupo se separará en 1970. Los 8 miembros iniciales fueron: Clem Curtis (28-11-42, como cantante), Alan Warner (21-4-47, a la guitarra), Peter Macbeth (2-2-43, al bajo), Tim Harris (14-1-48, a la batería), Tony Gomez (13-12-48, al órga – no), Eric Allanadle (4-3-36, al trombón), Pat Burke (9-10-37, al saxo) y Mike Elliot (6-8-29, también al saxo). En 1968, Joey Young entraría en la banda por Curtis y Elliot.

FLOWER POT MEN

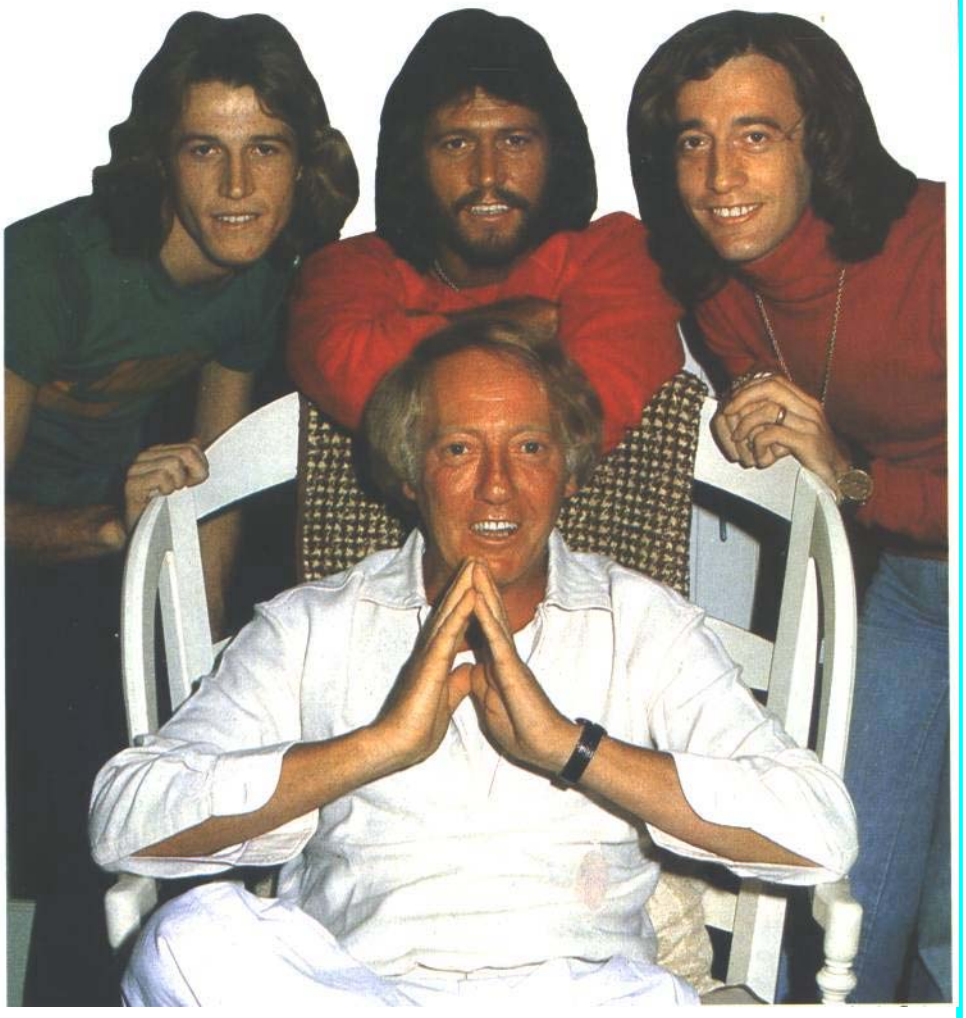
Grupo ingles formado por: Neil Landon (nombre real Patrick Cahil, 26-7-44, Kirdford, Sussex), guitarra; Tony Bu – rrows (14-4-43, Exeter), teclado; Peter Nelson (nombre real Peter Lipscomb, 10-3-46), bajo; y Robin Shaw (Robin Scrimshaw, 6-10-43, Hayes, Middlesex), batería. Anteriormente, el origen de la banda fueron Landon, Burrows y Perry Ford, los tres procedentes de The Ivy League. En 1967, el éxito de *Let's go to San Francisco* les hace populares. La canción es uno de los himnos del Flower Power. Los siguientes discos, *A walk in the sky, Am I losing you* y *Young birds fly,* no tienen relieve y se separan en 1969.

Burrows formará entonces el grupo Edison Lighthouse con Ray Dorey (guita – rra), David Taylor (bajo), Stuart Edwards (guitarra solista) y George Weyman (ba – tería), llegando al n.º 1 con el tema *Love grows* en 1970. Burrows es un caso curioso de proliferación en esta época. Es miembro de tres grupos, pero sólo graba con ellos. Además de con Edison Lighthouse, graba con White Plains (con los que en 1970 logra otros tres hits: *My baby loves lovin', I've got you on my mind* y *Julie do ya love me)* y también con los Brotherhood Of Man (con los que tiene dos hits más, en 1970: *United we stand* y *Where are you going to my love).*

En 1971, Edison Lighthouse se sepa – ra, después de no repetir el éxito inicial. White Plains se mantiene con *When you are a king* (71) y *Step into a dream* (73). Con el compositor Roger Greenaway for – maría un dúo, The Pipkins, llegando al n.º 6 en Inglaterra con el single *gime dat ding,* una vez más en 1970.

El otro líder de los Flower Pot Men, Neil Landon, se unirá al grupo Fat Mattres, con Noel Redding (guitarra), James Le – verton (bajo) y Eric Dillon (batería), edi – tando excelentes LP's de rock, *Fat Mat- tres* y *Two.* Separado el grupo, Neil gra – bará solo, destacando sus álbumes *Neil Landon* (76) y *Rendez vous* (77).

ROBERT STIGWOOD, EL REY MIDAS DEL ROCK



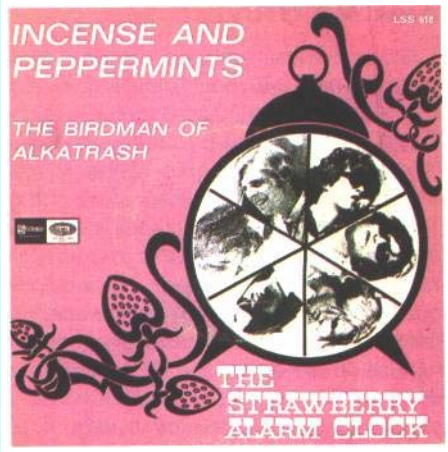
25. Robert Stigwood (en la foto con Robin y Barry Gibb de los Bee Gees, y con Andy Gibb, el cuarto hermano del clan Bee Gees.

Nacido en Australia en 1934, Robert Stigwood aparece en el show-business británico como empleado de la NEMS de Brian Epstein, el manager de los Beatles. Al lado de Epstein, Stigwood se convierte pronto en un cerebro nato de los negocios; y, en 1966, es manager del grupo Cream, su primer gran éxito. La fantástica carrera de Cream coincide con el lanzamiento de otro grupo, los Bee Gees, a los que cono – cía ya anteriormente, de Australia. Stig – wood introduce a los Bee Gees en Inglate – rra y con su éxito se consolida el papel de la RSO (Robert Stigwood Organization), que pronto será una marca discográfica y también una compañía y una productora cinematográfica.

Junto a sus iniciales éxitos con Cream y Bee Gees, continuados después con Eric Clapton al disgregarse Cream, Stigwood presentó la obra *Hair* en Londres y produjo *Jususchrist Superstar.* En el mundo del cine, es el productor de *Tommy.* A media – dos de los 70 sigue produciendo espec – táculos teatrales: presenta *Sgt. Pepper's lonely hearts club band,* en Nueva York, y *John, Paul, George, Ringo… and Bert,* en Londres. *Sgt. Pepper's* la pasará también al cine, con sus pupilos, los Bee Gees, y el cantante y guitarra Peter Frampton en los papeles estelares.

En 1977, Stigwood alcanza su más re – sonante impacto popular en su labor de producción, con el film *Saturday night fe – ver,* que sirve para consagrar a John Tra – volta como actor y que introduce la moda del disco sound en el mundo. La banda sonora del film, compuesta esencialmente por los Bee Gees, se convierte en uno de los grandes discos de la década de los 70, sitúa al grupo nuevamente en el n.º 1 ... y consolida a Robert Stigwood como uno de los más prestigiosos cerebros de la historia de los medios de entretenimiento. Después de *Saturday night fever,* Stig – wood repetiría el boom con *Grease,* film protagonizado por Travolta y la cantante británica (ex-emigrante de Australia) Olivia Newton-John.

Robert Stigwood, premiado ya en 1969 por su labor en la industria discográfica, es en los años 80 dueño de un imperio de especial relieve en el mundo de la música, el cine y teatro.



STRAWBERRY ALARM CLOCK

Grupo estadounidense formado en 1967 en Santa Barbara (California). A pesar de su corta vida, lograron un espectacular n.º 1 con *Incense and Pep – permints* en 1967, seguido de otros dos éxitos menores, *Tomorrow* y *Sit with the guru.* Formaban la banda Mark Weitz (teclado), Lee Freeman (voz y guitarra de ritmo), Randy Seol (voz y batería), Gary Lovetro (bajo y voz), George Bunnell (guitarra) y Ed King (guitarra solista).

POLYDOR RECORDS, EN LA CRESTA DEL POP INGLÉS

Polydor Records nace como marca de la Deutsche Grammophon Gesellschaft en 1961. La Deutsche, creada por Emil y Joseph Berliner a finales del siglo XIX, había sido la inventora del disco pla – no, en lugar de los cilindros anteriores, en 1897.

Hasta 1965, los discos Polydor que triunfaron en el mercado inglés (como *My Bonnie* en 1963 por Tony Sheridan y los Beatles) eran importados de Alemania. En 1965, Polydor se establece en Ingla – terra y, en sólo dos años, conseguirá el más importante catálogo del pop de su tiempo, merced a sus marcas Track Re – cords (con Kit Lambert y Chris Stamp de productores), RSO Records (con Robert Stigwood), Marmalade (con Giorgio Go – melsky) y la distribución en Gran Bretaña de las etiquetas estadounidenses Atlan – tic y Stax. Los más destacados artistas Polydor en la segunda mitad de los años 60 son Bee Gees, Cream, Who, Jimi Hendrix, Brian Auger and Julie Driscoll y Eric Clapton (tras separarse de Cream). En los 70, el éxito se prolongará Con grandes booms comerciales, como Slade y los New Seekers, y con un creati – vo potencial que la confirmará entre las grandes editoras de las décadas crucia – les de la expansión discográfica mundial.

DOORS, LA CONMOCIÓN

1 y 2. Arriba, una fotografía de los Doors. Su aparición, en 1967, galvanizó a una gran parte del público americano. Jim Morrison, su líder y cantante, fue el primer sex-symbol estadounidense y una de las leyendas fundamentales del rock, especialmente tras su muerte en 1971. A la izquierda, la portada del primer long play de los Doors, aparecido en 1967 y que contenía el tema Light my fire.

En 1967, para muchos, el rock y su culto eran la forma más hermosa de vivir y de alcanzar una plenitud. Pocos podían imaginar entonces que la música y ese culto que convirtió a simples hombres en dioses fueran también, con el tiempo, la forma más hermosa de morir... y de matar. La muerte jamás necesitó de adornos para ser horrenda, la última frontera, sin nada más que vacío detrás. Pero los muertos del rock, gloria terrena para millones de fans, jamás fueron el olvido de ese Más Allá. Hoy está claro que se les convirtió en ídolos y que nos olvidamos precisamente de la esencia primaria: que también eran seres humanos.

Jim Morrison fue uno de esos grandes dioses. Su rostro, su voz, su carisma, su personalidad, sus textos y su desgarro interpretativo fueron una conmoción... y la conmoción se revolvió contra él cuatro años después.

En 1967, Jim Morrison y los Doors eran el primer soplo de vida del rock del futuro de Estados Unidos.

UN CORAZÓN DE DIABLO EN EL SANTUARIO DE LOS ANGELES

Los Doors tenían que salir, que surgir, que emerger de Los Angeles. Era el emporio, la ciudad más típicamente americana, más aún que Nueva York con el corazón palpitante de Manhattan o que San Francisco con su horizonte hippy. Los Angeles puede que ni siquiera sea una ciudad. Calles-carretera de 200 kilómetros y un cambiante mundo que se deslizaba por la vertiginosa pendiente del bullicio. La fantasía de Hollywood, centro del mundo del cine, con su fachada de mentiras y engaños adornada con sonrisas de actrices que pasaban y de actores que nunca envejecían; y, en derredor, de norte a sur y de este a oeste, distancia, casas de una o dos plantas, cielo abierto y las colinas a la espalda. Por algún lado quedaba el océano Pacífico... ¿o era una ilusión?

Los Angeles podía ser una amante cálida o una fría tumba; y, de hecho, a Jim Morrison le despertó sentimientos múltiples. En muchas entrevistas, Jim expresó el odio y el amor que sentía, al mismo tiempo, por la ciudad que le había hecho. La misma fascinación que la ciudad ejerce, sobre sus habitantes y sobre los que llegan a ella por vez primera, provoca sentimientos inquietos, de posesión y rebeldía, de salvaje furia y ansia de libertad. Los poemas que Jim Morrison escribió, y las canciones que los Doors cantaron, son un reflejo, aunque no el único, de las infinitas fuerzas convergentes y divergentes en esa babel turbulenta que es Los Angeles.

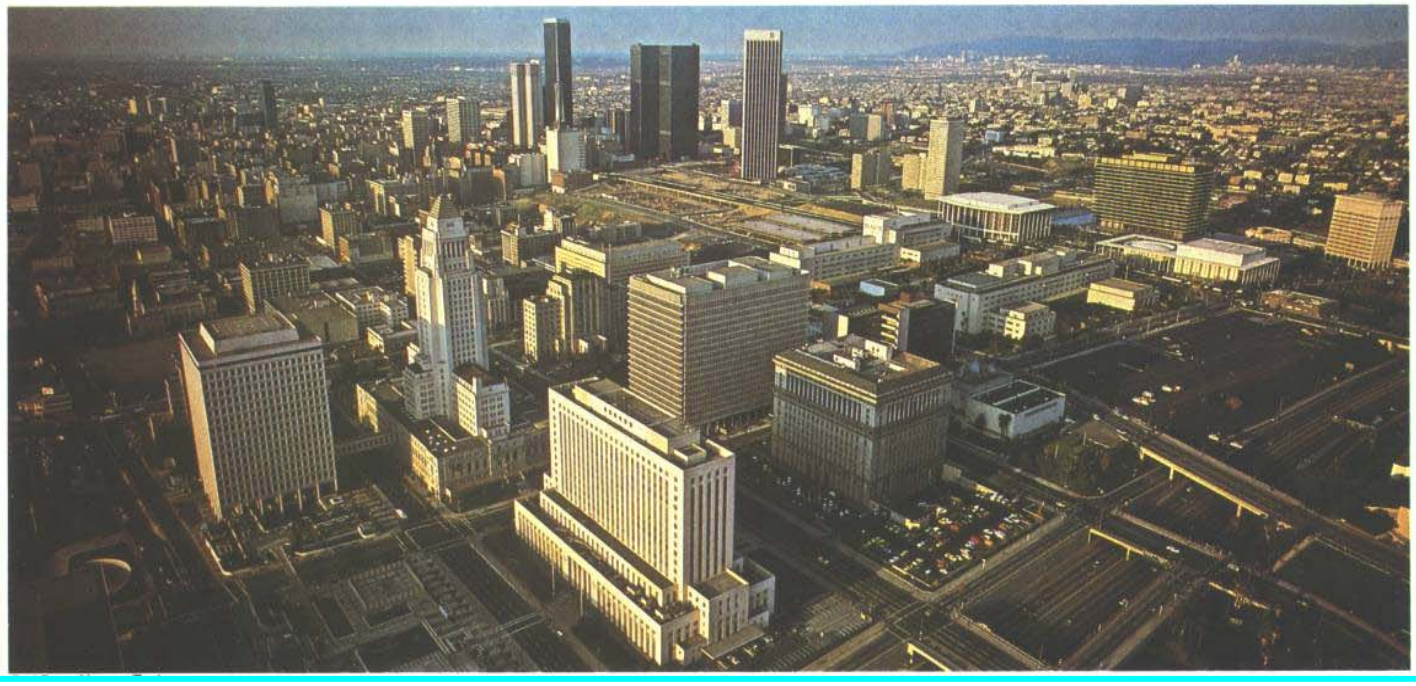
LOS ANGELES, UN MUNDO GIRANDO ALREDEDOR DE HOLLYWOOD

Los Angeles es uno de los grandes focos estadounidenses de la cultura rock, especialmente al contar con el núcleo de Hollywood, base de la industria cinematográfica. El bonancible clima de la ciudad, su extensión, la proliferación de clubs, el mundo artístico que domina sus largas avenidas y la progresión de la propia música hicieron que, a lo largo de los años 60, también la industria discográfica asentara en la ciudad su potencial, con delegaciones de las compañías ya establecidas o con nuevas editoras surgidas en su mismo núcleo operacional. En los años 70, Nueva York en la costa este y Los Angeles en la costa oeste serán ya los dos grandes ejes sobre los cuales girará el rock y toda su industria.

Durante los años 50, Los Angeles tendrá una mayor interdependencia entre cine y música, pero primando el cine sobre el contexto general de los medios de entretenimiento y figurando la música como parte adyacente a él. El boom del rock and roll en la segunda mitad de los años 50 cambiará ostensiblemente esa relación, pero seguirán destacando artistas blancos que se moverán en la ambivalencia de la pantalla y el disco. A finales de la década de los 50 y comienzos de los 60, la música formará una primera barrera individual, con grupos como los Beach Boys, con productores como Phil Spector y, más tarde, con artistas como Herb Alpert que fundarían su propia compañía. A mediados de los 60, el impacto del beat tiene su principal derivación en la aparición de grupos afines al folk-rock, como es el caso de los Byrds o los Turtles. El fenómeno hippy en la vecina San Francisco alcanza Los Angeles; y el Sunset Strip pasa a ser la avenida musical por excelencia, con sus clubs: el Ciro's, el Crescendo o el Moulin Rouge, que después se llamará Kaleidoscope. A finales de los años 60, Los Angeles alcanza su máximo potencial. Es el momento de los Doors*, sin duda uno de los grupos más genuinos y representativos de la música y el estilo de vida de la ciudad. Posteriormente serán Crosby, Stills, Nash and Young, Joni Mitchell, los Eagles, Linda Ronstadt o Jackson Browne, los más característicos artistas de los años 70.

La vida musical de Los Angeles, extendida desde las playas de Malibú al norte hasta los grandes bulevares, comprende en los años 70 estudios de grabación extraordinarios y la fama de los templos del rock, como el Whisky a-go-go, el Roxy o el Palomino's, clubs por donde han pasado los mayores artistas de la música estadounidense, bien en sus comienzos o bien ya en su consagración.

Posiblemente, Los Angeles sea una ciudad desprovista de un calor de intimidad; pero su grandeza, su extensión y sus múltiples posibilidades le confieren un papel especial y una personalidad única en la esfera rock. Su palpitar es el palpitar de la propia libertad sin fronteras.



El sexo y la muerte

Morrison fue un vagabundo en la capital del sur de California. Quiso poseer un todo extraño y, en dos líneas de una canción de su segundo LP, expresó su frustración y su ansiedad, al mismo tiempo que el deseo de una esperanza tan inútil como imposible:

We want the world
And we want it NOW!

(Queremos el mundo
¡y lo queremos AHORA!)

Las canciones de los Doors ayudaron por lo menos a cambiar el mundo musical americano. Hasta 1967, el sexo había sido atribuido a los «sucios negros», que insinuaban veladas ofensas en sus canciones mientras miraban a las rubias y blancas americanas. Morrison y los Doors convirtieron el sexo en una realidad abierta. Junto a este tema, el de la muerte completó la línea equidistante de su horizonte. Su primer n.º 1 fue *Light my fire:*

You know that it would be untrue,
You know that I would be a liar,
If I was to say to you,
Girl, we couldn't get much higher.
Come on, baby, light my fire.
Try to set the night on fire.

(Sabes que no sería verdad,
sabes que yo mentiría,
si te dijera,
chica, no podemos llegar más alto.
Venga, nena, enciende mi fuego.
Intenta hacer que la noche estalle.)

Si el sexo y la muerte estaban presentes de una forma u otra en cada canción, el espíritu de los Los Angeles era lo que los hacía más omnipresentes, hasta convertir la esperanza en miedo y la desilusión en motor de una nueva ansiedad. Jim era por encima de todo un poeta, pero un poeta capaz de convertir su poesía, mediante la música, en un instrumento profundo, que podía herir:

Strange days have found us.
Strange days have tracked us down.
They're going to destroy our casual joys.
We shall go on playing,
Or find a new town.

(Los días extraños nos han encontrado.
Los días extraños han seguido nuestra pista.
Van a destruir nuestras alegrías más sencillas.
Seguiremos jugando,
o buscaremos una nueva ciudad.)

Romper la catarsis

Jim Morrison no fue un cantante al comienzo. Interesado en el cine, se unió a Ray Manzarek y formó los Doors para hallar ese vehículo que le permitiera romper la barrera del mimetismo natural en un artista que busca un origen, un Apocalipsis, y que trata de superar la catarsis de la indiferencia que suele rodearnos cuando deseamos transmitir una emoción. Fue cantando, recitando sus poemas con la hiriente música de Manzarek, Densmore y Krieger, cuando halló su sitio y supo cuál era su destino. En lo alto de un escenario podía originar esa tormenta, romper todas las catarsis, desencadenar la reacción.

Lo único que no logró fue controlarla. Los escándalos de sus conciertos y sus problemas con la ley nunca fueron parte del entorno ideal en los Doors. Es decir, los Doors jamás pretendieron hacerse famosos por la vía del escándalo; al contrario. Las detenciones de Jim, las prohibiciones diversas de que fueron objeto y el sentimiento de persecución declarada con el que llegaron a vivir obraron como una pesada losa en el sentimiento del grupo. Krieger, Manzarek y Densmore lo resistieron, en parte porque eran instrumentos del mismo monstruo que habían creado. Jim Morrison no pudo mantenerse en pie, ni vivir con la dimensión de lo que había construido.

3 y 4. De izquierda a derecha, Krieger, Manzarek y Densmore, tres brillantes músicos, responsables de gran parte del éxito de los Doors, pero oscurecidos con el brillo rutilante de Jim Morrison (foto de la derecha), cuyo carisma, personalidad, modo de cantar, composiciones y desgarro escénico, cautivaron a una generación.

London Features

Del amor y del odio

Fue el único de los grandes dioses del rock que murió de muerte natural, por un paro cardíaco. Hubiera resultado grotesco, cómico, de no ser porque la muerte era la misma al fin y al cabo. En cuatro años, Jim quemó su vida y sus energías. Las canciones de media docena de álbumes fascinantes, repletos de claves, se llevaron sus energías de la misma forma que le aplastó el peso del amor y el odio de los que le ensalzaron y de los que le hundieron.

Nadie antes de los Doors había dicho las cosas como ellos las dijeron, ni se había hecho una música tan absolutamente incisiva. Los Doors fueron un revulsivo; y, como todos los grandes avanzados a su tiempo, tuvieron que luchar, si bien el éxito de sus singles les abrió el camino que los LP's, por sí solos, no habrían logrado. En *The Doors* (primer álbum), *The end* era una canción de más de 11 minutos. En *Strange days* (el segundo), *When the music's over* alcanzaba también tan extraordinario minutaje; y *The soft parade* (tema principal del cuarto), llegaba casi a los 9 minutos. Jim tenía mucho que decir, y la forma era tan importante como el fondo.

Los Doors pronto se convirtieron en los líderes de una nueva generación de desarraigados, intelectuales, poetas y entes diletantes de los círculos más sofisticados. Para unos, eran la novedad; para otros, la carne viva del rock. No faltaban los que tan sólo veían el éxito comercial de *Light my fire* o *Hello I love you.*

Jim Morrison era, al mismo tiempo, algo más. Su belleza —animal, salvaje, por supuesto sexual— y, por encima de todo, su poder de atracción le convirtieron en el centro de su mundo entre 1967 y 1969. Fue un sex-symbol, y ello llegó a molestarle tanto como el hecho de que no le dejaran en paz. En 1969, Jim llevaba una barba espesa, el cabello largo y había aumentado de peso considerablemente. No encajaba en el star-system.

Una «estrella» no hubiera podido decir cosas así:

People are strange when you're a stranger.
Faces look ugly when you're alone.
Women seem wicked when you're unwanted.
Streets are uneven when you're down,
when you're strange.
Faces come out of the rain when you're strange.
No one remembers your name when you're strange.

(La gente es extraña cuando tú eres un extraño.
Los rostros son feos cuando tú estás solo.
Las mujeres parecen perversas cuando no te desean.
Las calles son incómodas cuando estás hundido,
cuando eres extraño.
Surgen rostros de la lluvia cuando eres extraño.
Nadie recuerda tu nombre cuando eres extraño.)

Una «estrella» no podía sentirse tan hundida:

Well, I been down so very damn long,
that it looks like up to me.
Now, why don't one of you people
c'mon and set me free?

(Bien, me sentí hundido durante tanto tiempo,
que me pareció que eso era como estar alto.
Ahora, ¿por qué no viene alguien,
vamos, y me pone en libertad?)

Pedrós Alió

5 y 6. Jim Morrison fue un auténtico camino hacia la libertad del rock. Detenido en múltiples ocasiones, acusado de escándalos públicos y sentenciado a seis meses de cárcel que nunca llegó a cumplir, sus actuaciones eran el apocalipsis, siempre sujetas al estallido de la sorpresa.

En la foto superior le vemos con barba, ya mucho más obeso que en sus comienzos, cuando fue proclamado sex-symbol de una generación, y buscando también en sí mismo la libertad que, por desgracia, le conduciría finalmente a la muerte. Una muerte que le esperaba al final del camino.

Ni hablar del amor, de la soledad y de la ansiedad como en esta canción del mismo 67:

Well, the clock says it's time to close, now.
I guess I'd better go, now.
I'd really like to stay here all night.
The cars crawl all stuffed with eyes,
Street lights shed their hollow glow.
Your brain seems bruised with numb surprise.
Still one place to go, still one place to go.
Let me sleep all night in your soul kitchen.
Warm my mind near your gentle stove.
Turn me out and I'll wander, baby,
stumbling in the neon groves.

(El reloj dice que es la hora de cerrar, ahora.
Imagino que lo mejor es irme, ahora.
Quisiera quedarme aquí toda la noche.
Los coches están llenos de múltiples ojos,
las luces de las calles esparcen su hueca luz.
Tu cerebro parece estar machacado por una sorpresa que te entumece.
Aún queda un lugar adonde ir, aún queda un lugar adonde ir.
Déjame dormir toda la noche en la cocina de tu alma.
Calienta mi mente junto a tu suave horno.
Si me dejas fuera, nena,
iré dando tumbos por los bosques de neón.)

Y la muerte al final del camino

Estas muestras de la poesía de Jim Morrison, combinadas con la fuerza musical del grupo, son la evidencia de lo atractiva que fue la aparición de los Doors. Pero la perspectiva del tiempo no delimita hoy lo que en 1967 supuso esta plasmación de una nueva realidad. A 616 kilómetros al norte de Los Angeles, San Francisco vivía la primavera hippy, y su fulgor eclipsaba cualquier posible manifestación musical o cultural. Los Doors fueron un cuchillo hundido en la blanda mantequilla hippy. Hablaban de amor, pero citando explícitamente el sexo. Hablaban de la muerte sin protestar por la guerra del Vietnam. Decían que todo es un juego, macabro, maldito, extraño, inquieto, un juego... lo mismo que Los Angeles era el gran casino; y sus gentes, espectadores y actores al mismo tiempo.

Morrison fue verdugo y víctima de su propia ósmosis. En 1971, año de su muerte en París, hubiera sido encarcelado por un espacio de seis meses por los escándalos de su concierto de Miami en la primavera del 69. Él, menos que nadie, hubiera resistido la cárcel, después de haber conocido la ilimitada libertad de la ciudad sin fin, espejo del sueño americano. Por entonces también seguía engordando. Ya no era un sex-symbol, pero todavía era un líder, uno de los grandes profetas del rock, un gigante, cansado, pero gigante al fin y al cabo. Su muerte fue el epílogo de una breve carrera, como antes lo habían sido las muertes de Janis Joplin y Jimi Hendrix.

¿Mejor así? ¿Para quién? ¿Para él, para Jimi, para Janis? ¿Qué hubiera sido en el mundo del futuro de James Dean, muerto en 1955, o de Jim Morrison, muerto en 1971? Son interrogantes de la historia... aunque la historia suele ser más justa o bondadosa con los que la han dejado en la cumbre que con los que han muerto aferrándose a ella.

Y EN NUEVA YORK, ÁNGELES SIN CORAZÓN

San Francisco bulle en armonías que hablan de paz, amor, flores y paraísos maravillosos alcanzados mediante el sueño de lo imposible o mediante el nirvana puro de la meditación, mediante el atractivo aunque peligroso «via – je» de las drogas o mediante la música psicodélica y los espectros ofrecidos por los light-shows. Los Angeles siente de extremo a extremo de su fisonomía reticular la áspera verdad del grito Doors, si bien la ciudad, como el cielo, es capaz de sembrar vientos aquí y lluvias allá, o calentar el horizonte con el sol de la vida. Son formas de ofrecer una cotidiana explosión.

¿Y en Nueva York? Nueva York, puerta abierta al Atlántico, no tiene el sol californiano, ni el encanto hippy de un San Francisco lleno de flores, ni una sensación de extensión y libertad parecida a la de Los Angeles. Nueva York es cemento, y verticalidad incrustándose en el cielo. Es la urbe-cárcel, la urbe-pálpito, la maquina.

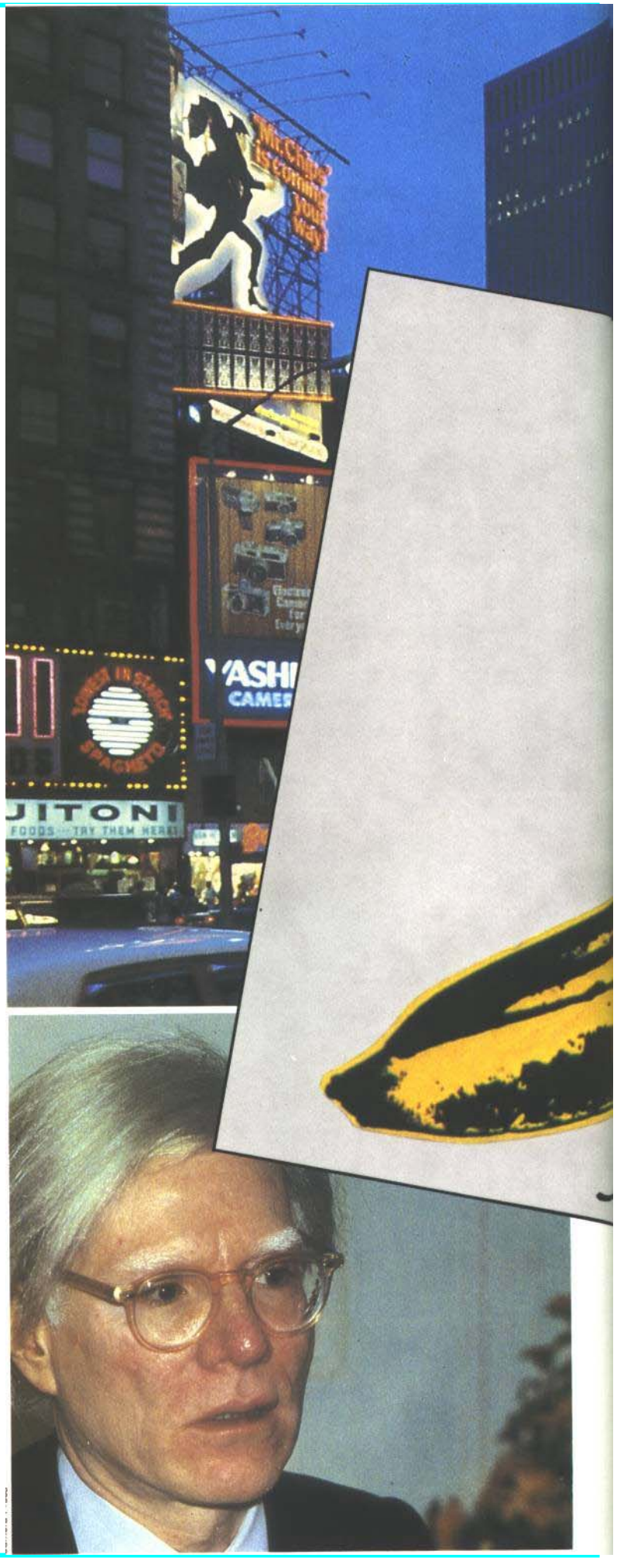
Únicamente en ella podía germinar un grupo como Velver Underground o un movimiento artísticamente creativo aunque elitistamente frívolo como el que tuvo por centro y por corazón a Andy Warhol.

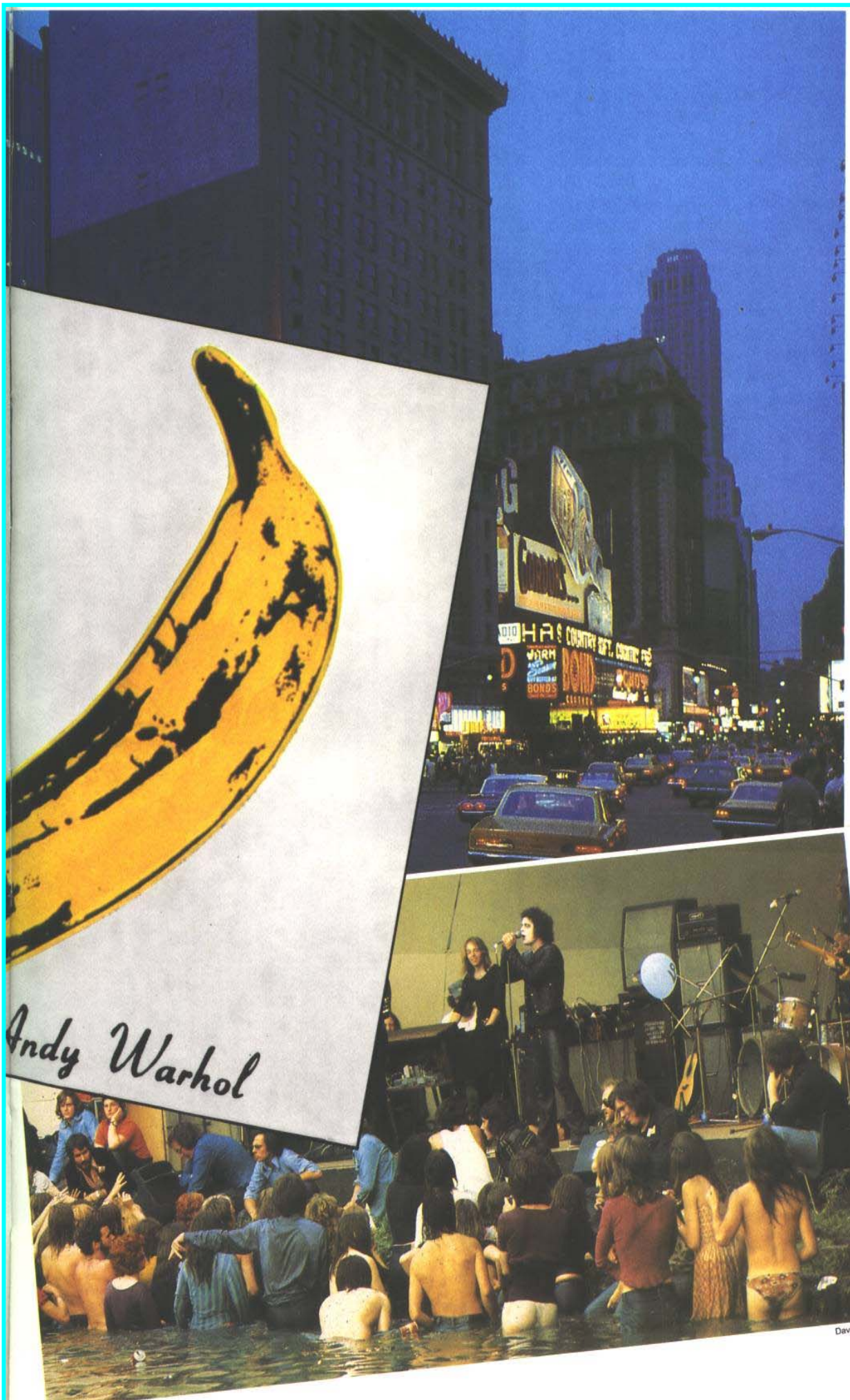
Warhol, el padre del underground neoyorquino

Andy Warhol es de Filadelfia, donde nació en 1930. A comienzos de los años 60, realiza sus primeras exposi – ciones y se convierte en uno de los niños mimamos del nuevo arte. Sin embargo, al contrario de los grandes padres del arte pop, como por ejemplo John Cage, Warhol comienza por ser, él mismo, una obra y una muestra del nuevo arte. Instala un taller, llamado The Factory, en un piso de la calle 47, y en él convoca a la élite *in* de Nueva York. The Factory se convierte pronto en el centro de la sofisticación neoyorquina: estrellas, artistas, cantantes, modelos, críticos, intelectuales... y en medio de todos, Warhol, resplandeciente y ocurrente.

Sin embargo, el entorno es una parte mínima del mundo de Warhol. Lo cierto es que él mejor que nadie sabe reflejar la vulgaridad humana y la deshumanización de la sociedad. Son famosas la ampliación y seriación de la lata cotidiana de la sopa Campbell, convertida en nuestra espléndida de lo vulgar, de lo popular, del... pop, en suma, y también sus series repetidas de fotografías con la misma imagen y diversos colores. En la vertiente cinematográfi – ca, Warhol sitúa una cámara fija durante horas captando un mismo plano como centro de una actividad vulgar y normal. Luego ofrecerá films con dobles imágenes superpuestas y, finalmente, cine comercial... sin éxito. Warhol no pretende vender, sino conmocionar.

A partir de 1968, sin embargo, el fenómeno se diluirá y el esplendor de los días de The Factory desaparecerá. ¿Por qué? Pues porque Warhol demuestra ser tan huma – no como cualquier otro. En 1968, una feminista llamada Valerie Solanas, líder de la Society for Cutting Up Men (Sociedad para destruir a los hombres), aparece en el nuevo piso de The Factory, en Union Square, y dispara sobre Andy Warhol. No muere, ni muere el underground, pero sí son las primeras balas de la violencia que hará tambalear la ilusión y convertirá lo mágico en vulgar.





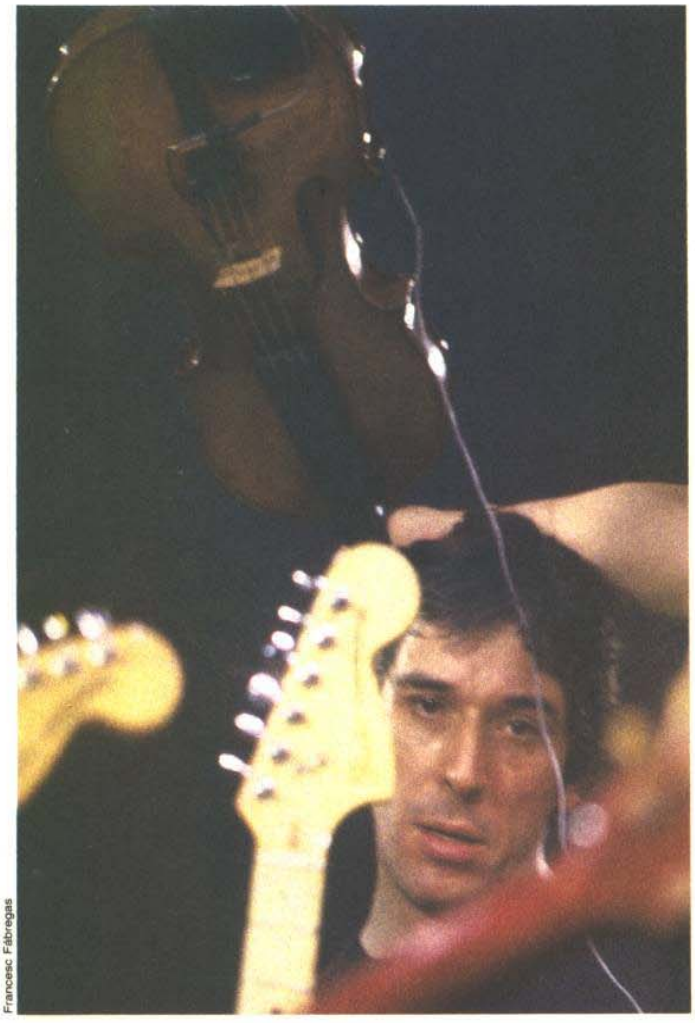
7-10. Nueva York y, sobre los edificios de Times Square o de la 5.ª Avenida, la sombra de Andy Warhol y de uno de los grupos por él apoyados: Velvet Underground. Andy Warhol (foto inferior izquierda), con su forma underground *de entender la* American way of life, *o el mismo Lou Reed (foto inferior derecha) al frente del grupo surgido de su factoría, Velvet Underground, fueron el no-va-más de la élite más sofisticada del ambiente neoyorquino de finales de los 60. Warhol, siendo un talento creador de primera en todos los órdenes, se situó fuera de toda norma cruzando el límite del arte y de la plástica para llegar hasta la originalidad o la astracanada, lo grotesco y la genialidad. Como en el caso de Dalí, él y su obra se funden y confunden en coordenadas inalcanzables y no siempre lógicas o positivas, pero desde luego, siempre ruidosas, comerciales, llamativas y sorprendentes.*
En el centro, la famosa portada del plátano realizada por Andy Warhol para el primer LP grabado por Velvet Underground con Nico, titulado The Velvet Underground and Nico.

TERCIOPELO SUBTERRÁNEO

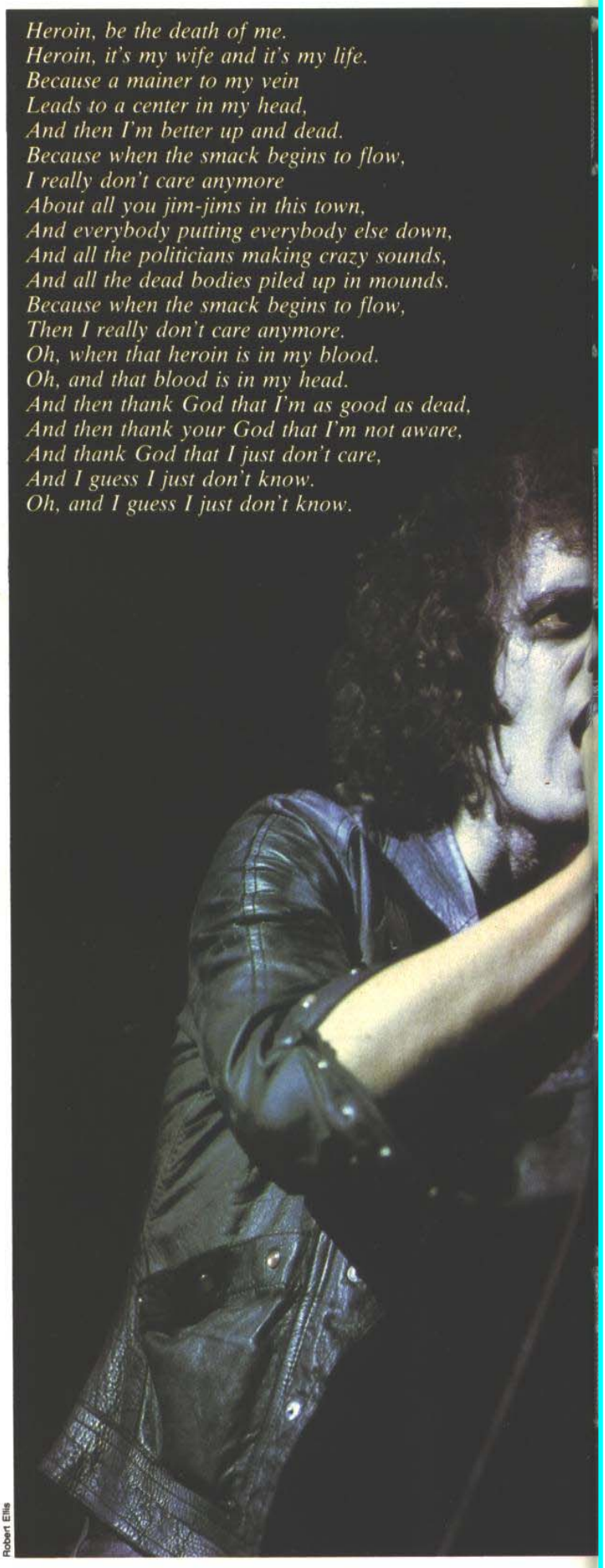
Velvet Underground (Terciopelo Subterráneo) es la aportación de Warhol al mundo del rock. Con el apoyo de Warhol, con su influencia, con su círculo de amistades selectas y sus medios, los Velvet se convierten en *la banda* del lado oculto de Nueva York. Su líder, Lou Reed, tiene casi la misma descarnada fiereza creativa que Jim Morrison, pero menos corazón. En todo caso, la sangre que fluye por las venas de cada uno no es más que la adrenalina que Los Angeles o Nueva York son capaces de aportar.

Los Velvet son las estrellas del Exploding Plastic Inevitable, el show de Warhol. Warhol proyecta imágenes constantes en las salas, con escenas sado-masoquistas incluidas, látigos, sexo y terror, y los Velvet improvisan la música. Una música tan extraña y terrible como el entorno. No es raro que, en su presentación californiana, los Velvet reciban las más brutales críticas y Warhol sea tachado de farsante. A Lou Reed le faltaban cinco años para ser una figura del rock, pero es capaz de componer algo como *Heroin* (Heroína). [Ver recuadro.]

Heroin, be the death of me.
Heroin, it's my wife and it's my life.
Because a mainer to my vein
Leads to a center in my head,
And then I'm better up and dead.
Because when the smack begins to flow,
I really don't care anymore
About all you jim-jims in this town,
And everybody putting everybody else down,
And all the politicians making crazy sounds,
And all the dead bodies piled up in mounds.
Because when the smack begins to flow,
Then I really don't care anymore.
Oh, when that heroin is in my blood.
Oh, and that blood is in my head.
And then thank God that I'm as good as dead,
And then thank your God that I'm not aware,
And thank God that I just don't care,
And I guess I just don't know.
Oh, and I guess I just don't know.



Francesc Fábregas



Robert Ellis

11 y 12. Arriba, John Cale y, a la derecha, Lou Reed, los motores del grupo neoyorquino Velvet Underground. Dos artistas que, en solitario, habrían de dar lo mejor de sí mismos en los años 70, pero que en el grupo respaldado por Warhol hallaron el primer germen de su diletante talento.

(Heroína, sé mi muerte.
Heroína, eres mi mujer y mi vida.
Porque una gran vía en mi vena
conduce a un centro de mi cabeza,
y entonces estoy mejor arriba y muerto.
Porque cuando el caballo empieza a fluir,
realmente ya no me importa
ninguno de los payasos de esta ciudad,
ni medio mundo acabando con el otro medio,
ni todos los políticos haciendo ruidos insensatos,
ni todas las montañas de cadáveres amontonados.
Porque cuando el caballo empieza a fluir,
entonces realmente ya no me preocupa nada.
Oh, cuando la heroína está en mi sangre.
Oh, y esa sangre en mi cabeza.
Doy gracias a Dios por sentirme tan bien como muerto,
y gracias a tu Dios por no estar despierto,
y gracias a Dios porque ya nada me importa,
y supongo que no sé.
Oh, y supongo que no sé.)

Arriba, la letra de Heroin, *una negativa muestra de lo que el rock pudo hacer, inculcando la droga a una generación. La pesada crudeza del texto, convertido en uno de los himnos pop por los seguidores de Reed y los marginados, representaba un sentimiento personal pero era, a la vez, una provocación. Su valor como documento es equiparable a su peligrosidad, y muestra un camino sin salida del que pocos regresaron. Las drogas mataron a muchos gigantes del rock y a miles de sus seguidores. Su odiosa presencia cubrió las necesidades de un público que no supo hallar otra fórmula de enfrentarse a la realidad cotidiana. Y a pesar de todo, Lou Reed, cantando* Heroin, *es la imagen de la eterna duda, del cielo prefabricado y del infierno real en el rock. Todo un climax.*

ESPÍRITU DEL '67, ESPÍRITU DE MONTERREY

Cinco años para ser una figura; pero Lou Reed, en 1967, reflejaba una parte del espíritu del rock, lo mismo que en Los Angeles Jim Morrison reflejaba otra parte. Jim era el poeta; y Lou, el realismo. Los Beatles cantaban a los Campos de Fresas en Inglaterra. Los hippies preconizaban la virtud del amor sobre el horror de la guerra. Jim Morrison latía como una llama incombustible; y Lou Reed, lamentable esclavo de su droga, se inyectaba su heroína en las venas e inyectaba su música, todavía tan underground como el nombre de su grupo, en la comprensión de su público.

Esto era parte del mundo rock en 1967, pero no era todo el mundo rock.

En la misma América seguían sucediendo más cosas; y nuevos artistas, con nuevas canciones, estremecían el horizonte de la historia.

Y así, todo ese espíritu se concentró en Monterrey, en el gran festival.

Eso sucedió también en el verano del amor y de la luz.

Francesc Fàbregas

13. Nico, la musa Velvet, la musa de Terciopelo, una enigmática mujer que, sin tener una especial ni excepcional carrera discográfica, ha pasado a la historia como uno de los pequeños mitos del culto underground.

DOORS,
ASCENSIÓN, GLORIA,
PODER Y MUERTE
DE JIM MORRISON

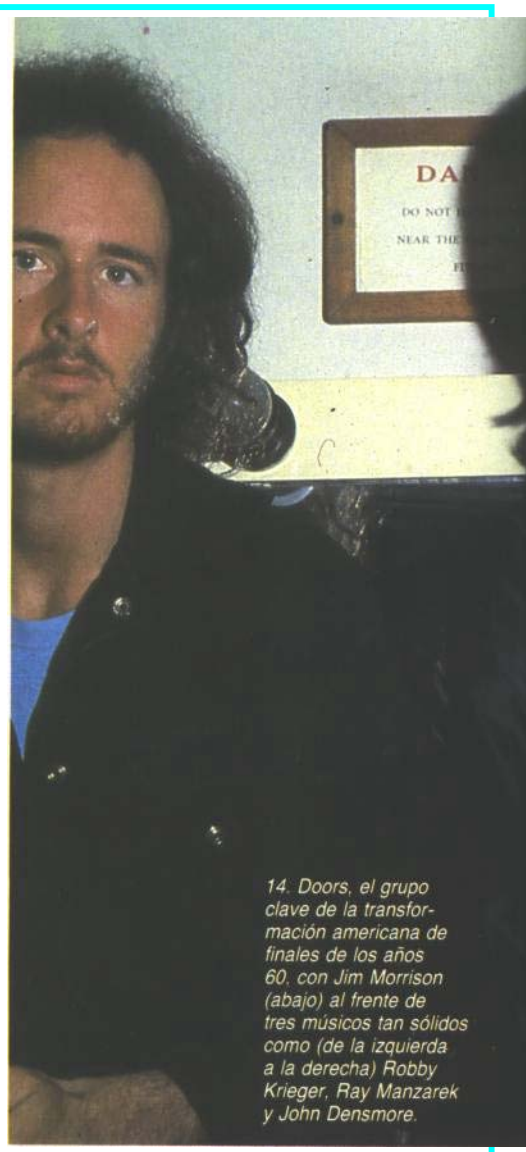
Los Doors, aunque nacidos al éxito en 1967, son la más importante y trascenden – tal banda de rock de la transformación americana de 1968 y 69. Basando su fuerza en el carisma de su cantante y líder, Jim Morrison, declarado sex-symbol de su tiempo, poeta y personaje fascinante de la historia de la música, los Doors represen – tan por entero el encuentro de no pocas tendencias bajo la configuración estilística del vanguardismo. Ningún grupo estadou – nidense de finales de los años 60 puede compararse a Morrison y los Doors. Con – vertidos en líderes de la base estudiantil y héroes de los núcleos intelectuales, su música es un reflejo exacto de la sociedad underground americana y una avanzada de lo que a partir de 1969 fue ya una realidad: el poder del rock y el auge de su industria, su sociología y su entorno.

Jim Morrison (8-12-43, Melbourne, Flo – rida) es hijo de un oficial de la Armada de EE.UU. Su infancia se desarrolla en diver – sas bases a las que su padre es destinado. Graduado en junio de 1961, entra en la universidad en 1962 y la abandona al año siguiente. En 1964 se traslada a la costa oeste e ingresa en el departamento de teatro de la UCLA (Universidad de Califor – nia, Los Angeles). Poeta, filósofo y entu – siasta del cine, Jim conoce a Ray Manza – rek (12-2-35, Chicago), igualmente intere – sado por el cine y magnífico teclista. Ray toca entonces en clubs locales con sus hermanos Rick y Jim, bajo el nombre de Rick and The Ravens. Morrison y Manza – rek deciden formar un grupo «para ganar un millón de dólares». El tercer miembro será John Densmore (1-12-45, Los Ange – les), que toca el bajo; y el cuarto, el guitarra Robby Krieger (8-1-46, Los Angeles). El nombre de The Doors nace de un pasaje del libro *The doors of perception,* de Al – dous Huxley; y de una frase de William Blake: *There are things that are known and things that are unknown, in between the doors* («Hay cosas conocidas y cosas des – conocidas; en medio están las puertas»).

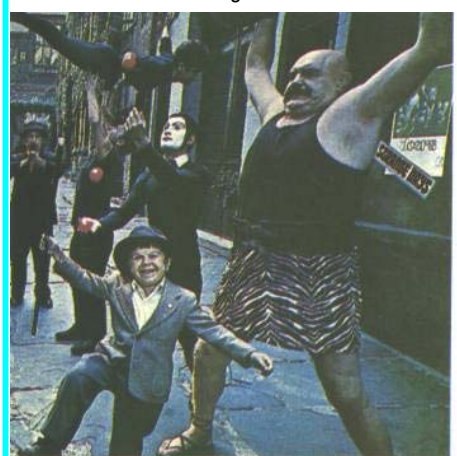
Las primeras actuaciones de los Doors enmarcan lo que será la rápida evolución de la banda. No encuentran a ningún bajista, pero Manzarek suple la falta con sus tecla – dos. La voz fuerte y esencialmente viril de Jim, junto con sus poemas, hace el resto. No son tiempos fáciles; pero, actuación tras actuación, Morrison encuentra su sitio en la escena y se convierte en The King Lizard (El Rey Lagarto), nombre con el que será cono – cido frecuentemente. Sus movimientos sal – vajes, su erotismo y su belleza masculina abren la brecha por la que pasa el encanto del grupo y la fuerza de su música y sus textos. A fines del 66 son contratados por la Electra Records; y su primer álbum, en 1967, causa una de las más fuertes conmo – ciones de la historia del rock. Su título, *The Doors.*

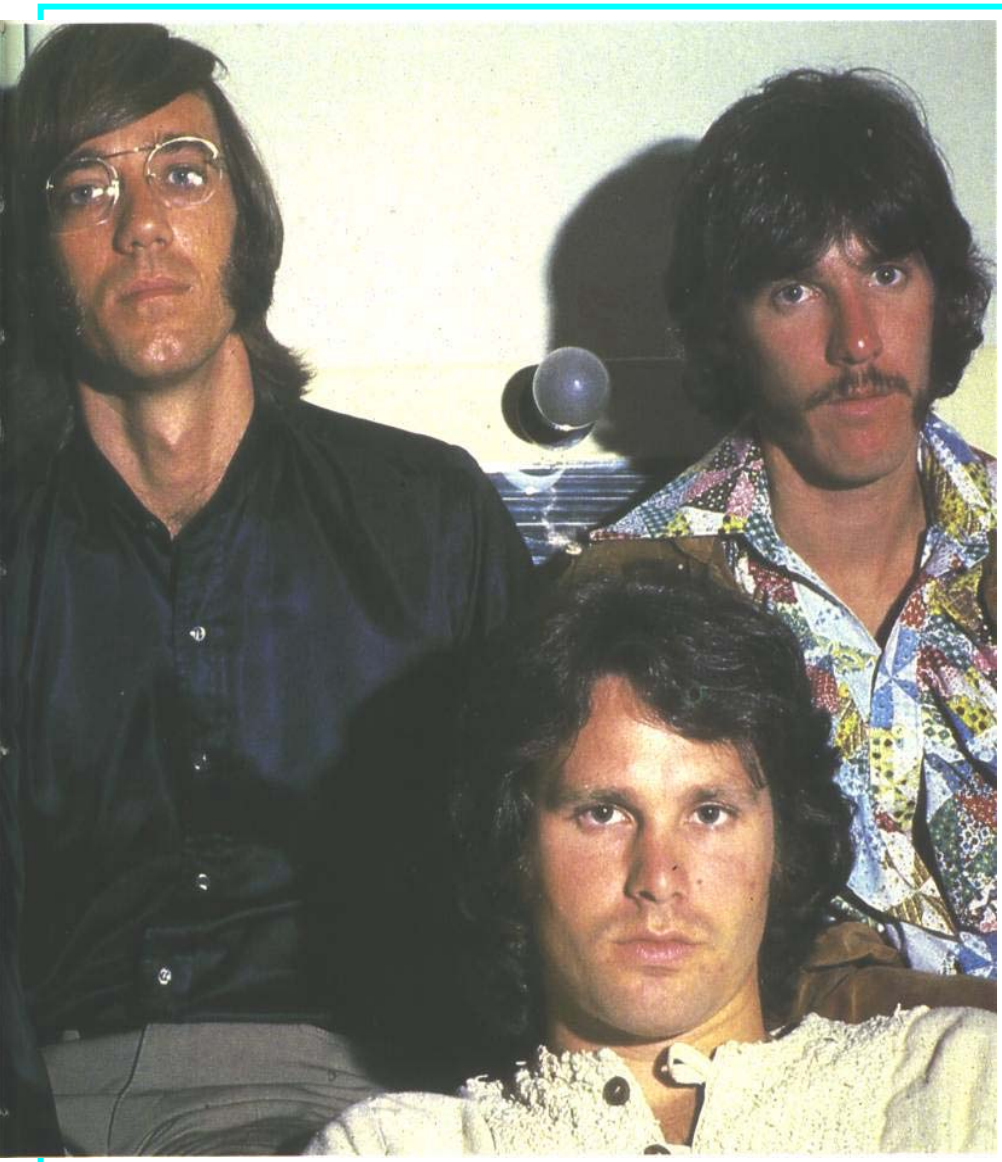
En este primer LP hay dos canciones clave: la primera es *Light my fire,* que llega al n.º 1 de las listas; la segunda, *The end,* un tema de muchos minutos de duración que se convierte en una epopeya difícilmente com – prensible y que, con el tiempo, ha pasado a ser una de las más controvertidas cancio – nes del rock; el film *Apocalypse now,* de Francis Ford Coppola la incluía como tema principal. Los dos álbumes siguientes, *Strange days* y *Waiting for the sun,* ambos editados en 1968, enmarcan la aparición de algunos singles, *People are strange, Love me two times* y *The unknown soldier,* así como la participación del grupo en algunos proyectos cinematográficos experimentales de la UCLA, *A feast of friends, Break on through* y *The unknown soldier.* En 1968, y procedente del tercer LP, *Waiting for the sun,* los Doors obtienen su segundo n.º 1 en singles con *Hello, I love you.* Por estos días, el grupo ya es polémico y sus actuaciones se cuentan por escándalos. Desde que en di – ciembre del 67 Jim fuera detenido por len – guaje obsceno, hasta que en marzo del 69 se le acusara de provocación y prácticamen – te de masturbarse en público en un escena – rio, Jim tendrá frecuentes problemas con la ley. El juicio por este escándalo en el Dinner Key Civic Auditórium de Miami significará para él una sentencia de 3 años de cárcel. El largo juicio y las distintas alegaciones de los abogados redujeron la pena a 6 meses... pero cuando Jim tenía que cumplir la sen – tencia final e irrevocable, ya había muerto.

En 1968, Morrison publica su primer libro de poemas, *The new creatures;* y, en 1969, edita otro: *The Lords.* Tras el n.º 1 de *Hello, I love you* siguen nuevos singles, *Touch me,*



14. Doors, el grupo clave de la transformación americana de finales de los años 60, con Jim Morrison (abajo) al frente de tres músicos tan sólidos como (de la izquierda a la derecha) Robby Krieger, Ray Manzarek y John Densmore.





Wishful sinful, Tell all the people y *Runnin' blue,* y el cuarto álbum, *The soft parade.* Los escándalos de 1969 provocan que muchos conciertos les sean cancelados. Discográfi – camente, sin embargo, el grupo se halla en su mejor momento. *Morrison hotel* y *Absolu – tely live* (este último, doble, grabado en vivo) se editan en 1970.

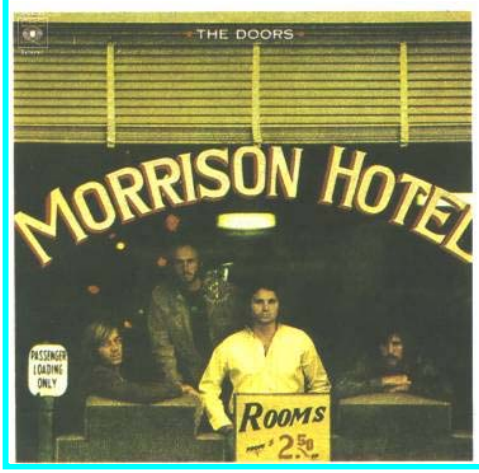
A comienzos del 71, sin embargo, con la pena de seis meses de cárcel (que igual – mente habría destruido su vida) y con un estado de salud propenso a la gordura (que ya le había hecho perder su carisma de sex-symbol), Jim Morrison y su mujer, Pa – mela, dejan Estados Unidos para irse a Pa – rís. El último álbum es editado a comienzos de año, *L.A. Woman,* con *Love her madly* como single estelar, y también el single *Riders on the storm.* Jim quiere escribir poemas y hacer un guión de cine; y, aunque todavía no hay seguridad, se teme que los Doors ya no existen. Todas las preguntas quedan sin respuesta cuando Jim Morri – son muere misteriosamente, de un ataque al corazón; estaba tomando un baño, en París, el 3 de julio de ese 1971.

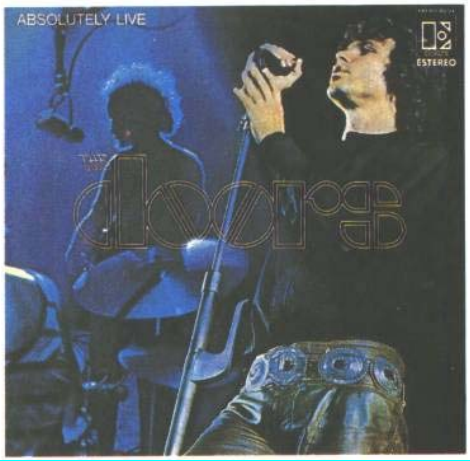
Con la muerte de Jim se sucederán los discos recopilatorios de éxitos, *13* y *Weird scenes incide the gold mine* (71), otro más en 1976, *The best of The Doors.* En 1979 aparecerá el álbum *An American prayer,* que incluía poemas de Jim, graba – dos hacía tiempo aunque no editados por considerarse contrarios a la música y al éxito de la banda. Para grabar la música de este LP, los tres antiguos Doors volvieron a juntarse. En 1980 todavía aparecería un nuevo LP, *Greatest hits.*

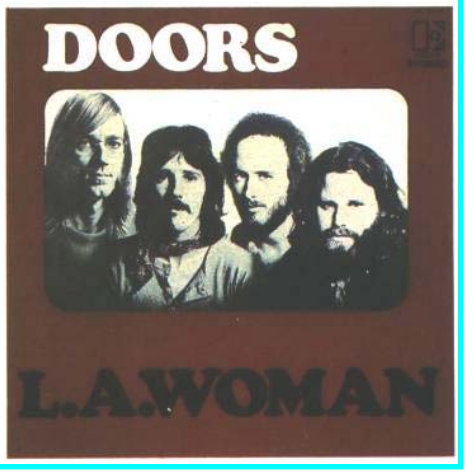
A la muerte de Jim, Manzarek, Densmon – re y Krieger continuaron con el nombre de Doors, grabando dos LP's, *Other voices* (71) y *Full circle* (72), sin éxito. Aunque la música pertenecía a Manzarek y muchos textos habían sido escritos por Krieger, sin Jim y su carisma los Doors dejaron de interesar, separándose en 1973. En 1974 moriría Pamela, la compañera de Morri – son, por sobredosis de drogas.

El único de los miembros del grupo con una carrera propia posterior sería **Ray Manzarek,** que editó algunos excelentes LP's, *The golden scarab* (74) y *The whole thing started with rock 'n' roll, now it's out of control* (75). Por su parte, Densmore y Krieger formaron un grupo llamado **Butts Band,** con el ex-solista de Bronco, Jess Roden, el bajista Phillip Chen y el teclista Roy Davies. Tras editar un primer álbum, *The Butts Band* (74), la banda desapare – ceria.

Jim Morrison es hoy una leyenda viva; y forma, con Janis Joplin y Jimi Hendrix, la gran trilogía de muertos en la cresta del fervor rock. En los años 70, las especula – ciones sobre las causas de su muerte, el silencio posterior, así como otras pruebas sorprendentes, han mantenido la teoría de que pueda estar vivo, hecho que parece más un deseo que una realidad, aunque la fantasía no ha dejado de crecer año tras año hasta el presente.







VELVET UNDERGROUND, LA MÚSICA DE ANDY WARHOL

15. El rock neoyorquino subterráneo de finales de los 60 tuvo en Velvet Underground a su máximo representante; y, en el grupo, a Lou Reed como líder indiscutible.

Robert Ellis

Frente al dominio californiano en la música de 1967 en Estados Unidos, el grupo Velvet Underground fue el líder auténtico del movimiento rock en Nueva York. Su fama no trascendería a esferas populares inmediatas; pero el germen de los Velvet, así como varios de sus componentes, que serían figuras en los años 70, evidenciaron la realidad subterránea de la música en la costa este y también la consagración de una banda mitificada mucho más después de su separación que en sus años de existencia.

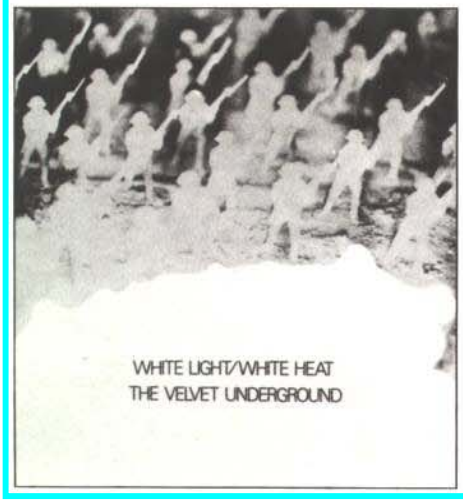
Líder y elemento principal de Velvet Underground fue Lou Reed (2-3-44, Nueva York), cantante, guitarra y autor. Después de una larga carrera como músico adolescente en diversos grupos, estudió música contemporánea en Londres y regresó a Estados Unidos becado para estudiar con Leonard Bernstein. En 1964, Reed conoce a John Cale (5-12-40, Garnant, South Wales, Inglaterra), un bajista, guitarra, teclista y viola procedente de Gran Bretaña que había trabajado con el compositor de vanguardia La Monte Young. Se unen en 1966 y forman Velvet Underground, con Maureen Tucker (batería) y Sterling Morrison (guitarra).

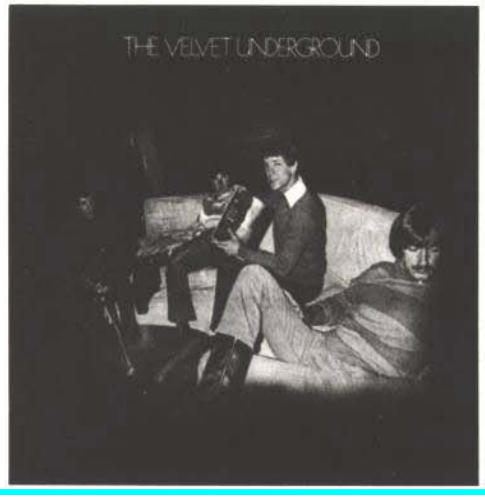
Andy Warhol, líder del underground neoyorquino, artista, cineasta, pintor y centro de un grupo de intelectuales de vanguardia, toma bajo su tutela al grupo Velvet Underground y les introduce en una especie de show impulsado por él, Exploding Plastic Inevitable, con el que la banda realiza su primera gira en el mismo 1966. Otra protegida de Warhol, una alemana occidental llamada Nico Päffgen, natural de Colonia, se une a los Velvet y juntos graban el primer LP en 1967: *The Velvet Underground and Nico*. El álbum sitúa al grupo a la cabeza del movimiento rock neoyorquino, no ya por el respaldo de Warhol, sino por la genuina calidad de Reed y sus canciones.

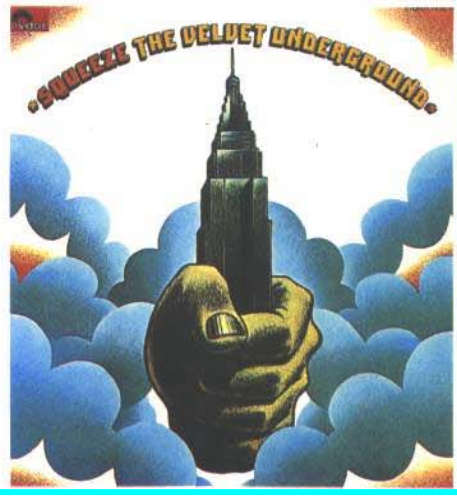
Nico les abandonará tras el éxito y, con producción de Tom Wilson (antiguo productor de Bob Dylan), graban el segundo LP, *White light/White heat* (67), álbum que incluye un tema de 17 minutos, *Sister Ray*. John Cale se marchará en 1968 para seguir en solitario, y le sustituirá Doug Yule al bajo y teclado. El liderazgo de Reed se refuerza más con el tercer LP, *The Velvet Underground* (69). En 1970 y poco antes de editarse el nuevo álbum, *Loaded*, que será su disco más popular, Lou Reed abandonará también al grupo, para reaparecer en 1972 como gran héroe de la música de los 70.

En 1972 se edita el LP grabado en vivo *Live at Max's Kansas City* y, con Doug Yule de líder, el último álbum de los restos de la banda, *Squeeze*. Billy Yule, hermano de Doug, había suplido ya a Maureen Tucker en 1970. Sin Cale ni Reed, el grupo acaba desapareciendo, y tan sólo en 1974 se editaría un nuevo LP con material grabado en vivo en 1969. El doble álbum se titulará, precisamente, *1969*.

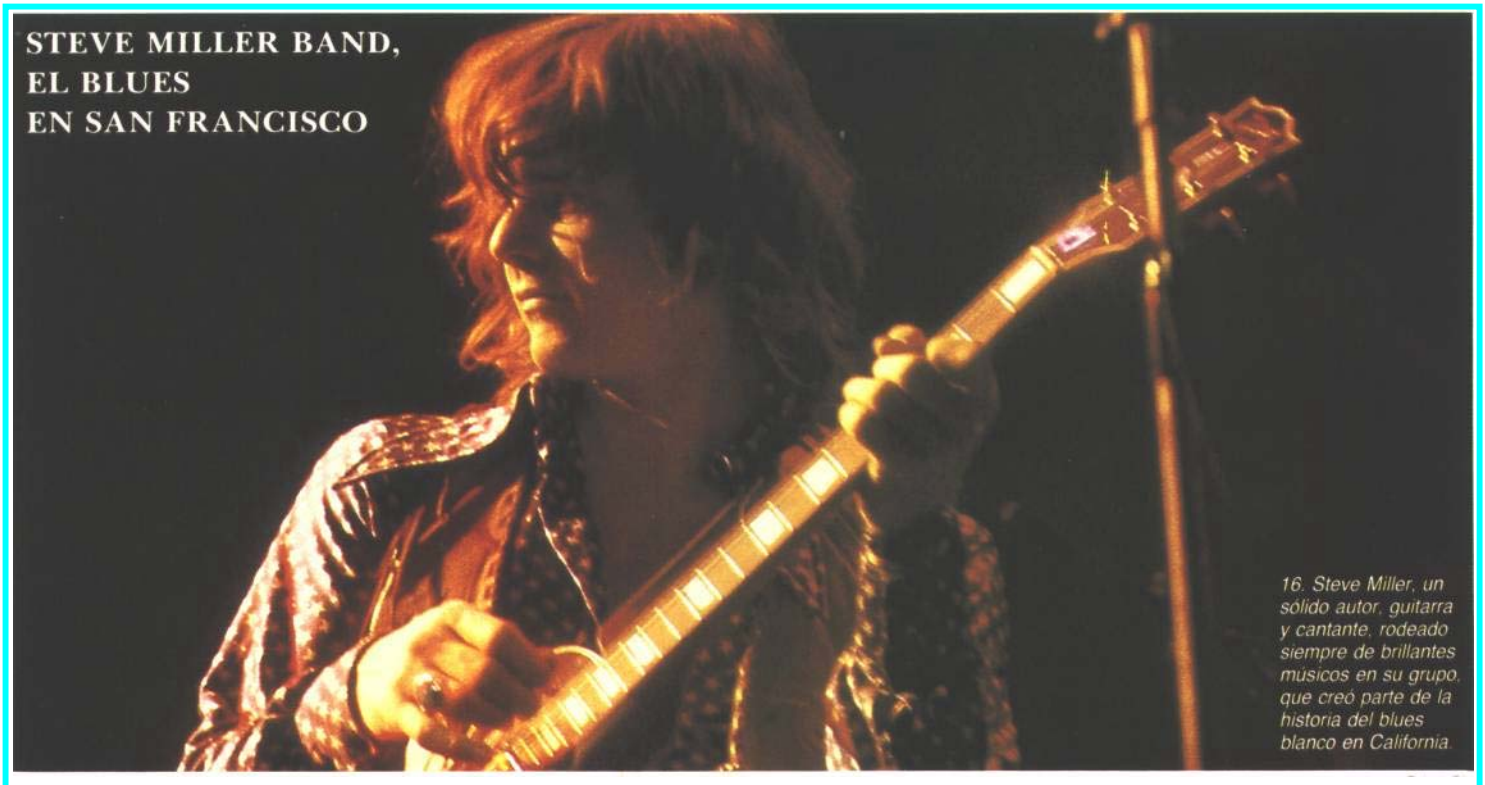
Los héroes de Velvet, Lou Reed→ y John Cale→, mantendrán su prestigio en la década de los 70. Del resto, únicamente **Nico** ofrecería una discografía interesante, aunque no constante. Nico había debutado artísticamente en Londres en 1965, grabando un single escrito y producido por Jimmy Page, guitarra de Yardbirds y después líder de Led Zeppelin. Tras dejar a los Velvet, grabará los álbumes *Chelsea girl* (68), *The marble index* (69) y *Desertshore* (71), estos dos con John Cale de productor. Desaparecerá de la esfera musical durante tres años, para reaparecer en 1974 en Inglaterra con *June 1 1974*, en un gran concierto que fue grabado en vivo con Kevin Ayers, John Cale y Brian Eno. Los mismos Eno, Cale y el guitarra de Roxy Music, Phil Manzanera, le ayudan en su nuevo álbum, *The end* (74), su obra más importante.







STEVE MILLER BAND, EL BLUES EN SAN FRANCISCO



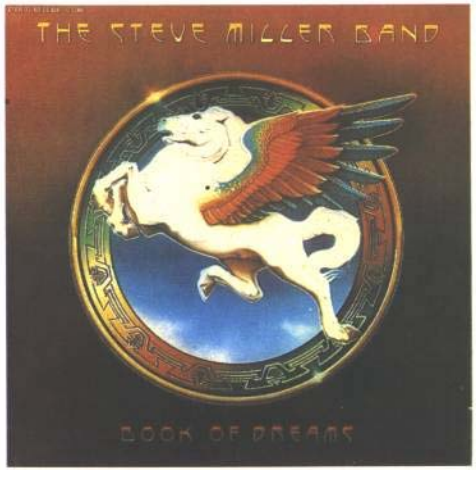
16. Steve Miller, un sólido autor, guitarra y cantante, rodeado siempre de brillantes músicos en su grupo, que creó parte de la historia del blues blanco en California.

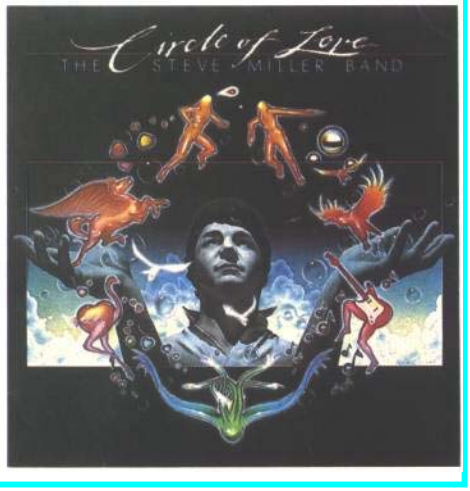
Steve Miller (5-11-43, Wisconsin) crece en Texas y descubre el blues mediante un maestro, T-Bone Walker, que es amigo de su padre, médico. Músico en Fort Worth (Texas) y en Chicago, recala en San Fran – cisco en 1966 y forma la Steve Miller Blues Band, con él a la guitarra y voz, Lonnie Turner al bajo, James Cooke a la guitarra y Tim Davis a la batería. Su debut se produce en el film *Revolution,* grabando tres temas de la banda sonora. Con la llegada del teclista Jim Peterman, graban el álbum *Live at The Fillmore* acompañan – do a Chuck Berry. En 1967, Cooke se va y entra uno de los hombres clave para Miller en sus comienzos y posteriormente como solista individual en los años 70: Boz Scaggs.

La Steve Miller Band (sin la palabra blues en el nombre) edita su primer LP, *Children of the future,* en 1968. Para con – seguir su contrato, el sello Capitol paga en 1967 la entonces inusual suma de 75.000 dólares. A partir de la aparición de *Children of the future,* la fama de Miller se dispara. La misma formación graba *Sailor* (69). Boz Scaggs→ se va, para continuar en solitario, y también Peterman. Les sustituyen Nicky Hopkins eventualmente y Ben Sidran al te – clado. Dos nuevos álbumes sitúan a la Miller Band en el punto álgido de su fama como banda de rock y blues: *Brave new world* (69) y *Your saving grace* (70). A partir de 1970, Miller inicia un período de gran variedad instrumental. Tim Davis sigue con él, y el nuevo batería es Bob Winkleman por un período; pero finalmente, después del LP *Number five* (70), la Miller Band se reestruc – tera con Ross Vallory al bajo y Jack King a la batería. Graban el fundamental álbum *Rock love* (71) y nuevos cambios presentan a Mil – ler prácticamente solo con *Recall the bejín – ning... a journey from Eden* (72), LP en el que intervienen Gerald Johnson (bajo), varios baterías (Jim Keltner, Jack King, etc.) y dos teclistas (Ben Sidran y Dick Thompson).

La obra cumbre de Steve Miller, *The joker* (73), que será n.º 1 en Estados Unidos, está grabada por Gerald Jonson, John King, Dick Thompson y algunas ayudas. Este LP presenta a Miller en la cumbre de su técnica guitarrística, de su plenitud vocal y en lo mejor de su trabajo como autor. La producción del álbum era también de Steve. El éxito de *The joker* provoca la edición del doble recopilatorio *Anthology* (73).

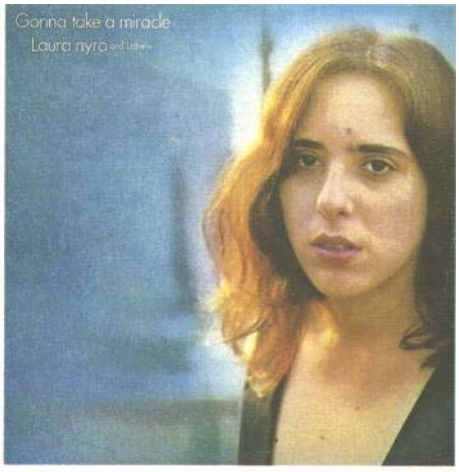
Hasta 1976, Miller no volverá a grabar. Su nuevo LP, *Fly like an eagle,* mantiene el clímax de *The joke,* lo mismo que *Book of dreams* (77). Convertido en uno de los grandes músicos de la última década, en el año 1978 aparece el brillante disco *Gea – test hits 1974-1978,* grabado en vivo con David Denny y Greg Douglas (guitarras), Lonnie Turner (bajo), Gary Mallaber (bate – ría), Byron Allred (teclado) y Norton Buffalo (armónica), que fue su grupo habitual des – de 1976.

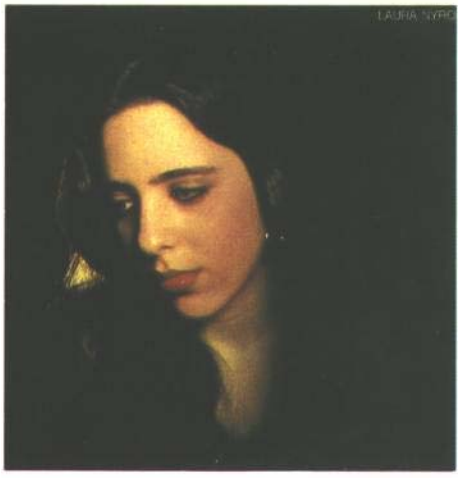




LAURA NYRO

Hija de un trompetista de jazz y descen – diente de italo-judíos, Laura (1947, Nueva York) debuta en el festival de Monterrey de 1967 y edita este año su primer LP, *More than a new discovery.* Consagrada como autora, con hits compuestos para los Fifth Dimension*, *Stoned soul picnic* y *Wedding bell blues,* su fama crecerá no sólo por sus propios discos, sino también por los temas que, cantados por otros, son éxito. El más importante será *And when I die,* por Blood, Sweat and Tears. La discografía de Laura será tan irregular en su periodicidad como excelente en calidad: *Eli and the thirteenth confession* (68), *New York tendaberry* (69) y *Christmas and the beads of sweat* (70) forman el núcleo esencial de su etapa de auge. Tras *Gonna take a miracle* (71), en colaboración con el grupo LaBelle, se casa y se retira. Reaparece de nuevo en 1976, con el álbum *Smile,* que la devuelve a su posición de gran autora y cantante.

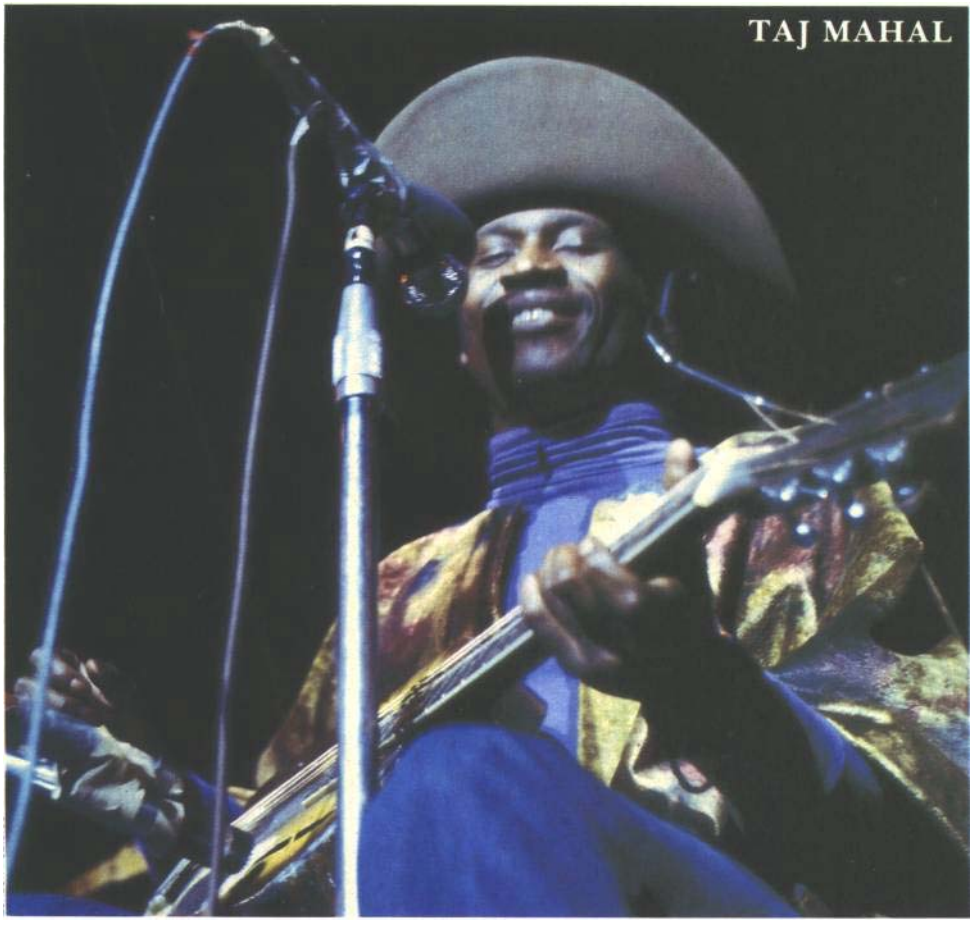




17 y 18. A la derecha, portadas de dos discos de Laura Nyro, un extraño talento que no se prodigó demasiado... a pesar de que pudo haber sido una de las gigantes de la música rock de su tiempo. Laura fue el clásico ejemplo de autora que, ante el éxito de sus canciones, se decidió a interpretar ella misma su obra, con gran acierto por su perfecta voz, a pesar de lo cual su disco- grafía es relativamente pequeña y dispar.

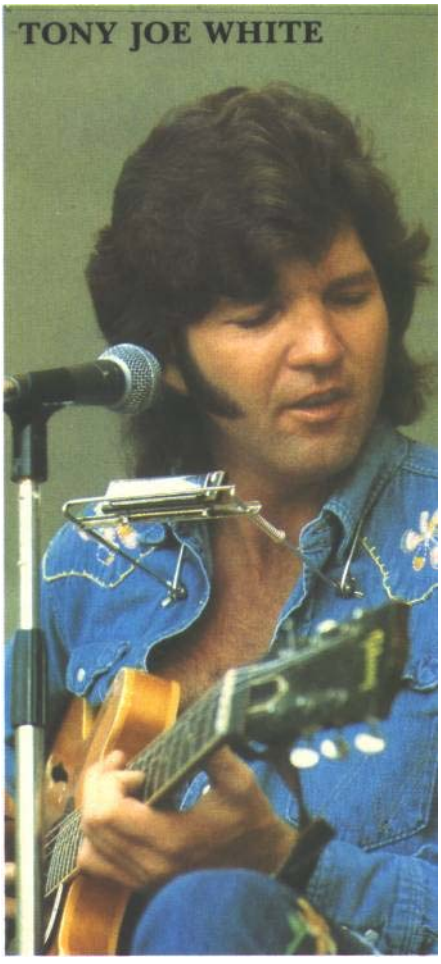
BOBBIE GENTRY

De verdadero nombre Roberta Stree – ter (27-7-44, Chicasaw County, Missis – sippi), debuta en el mundo del espectá – culo siendo aún niña, hace spots y luego perfecciona sus estudios musicales. En 1967 llega al n.º 1 americano con *Ode to Billie Joe,* que le vale 4 Grammy Awards: premio a la mejor mujer en directo, al mejor arreglo, a la mejor canción de rock and roll contemporánea vocal y a la mejor artista nueva. Tras otros éxitos, *Okolona river bottom band, Mississippi Delta, Chi – casaw County child* y *I'll never fall in love again* (n.º 1 en Inglaterra), pasará a tra – bajar en TV.

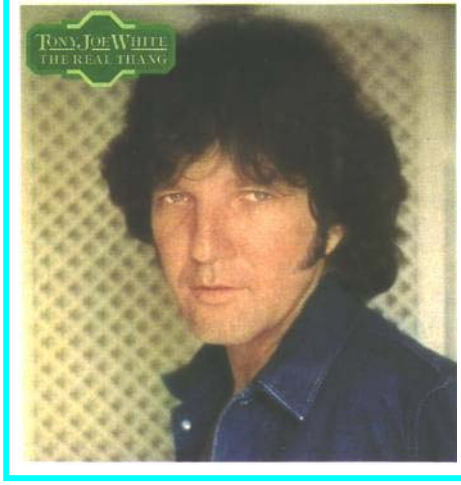


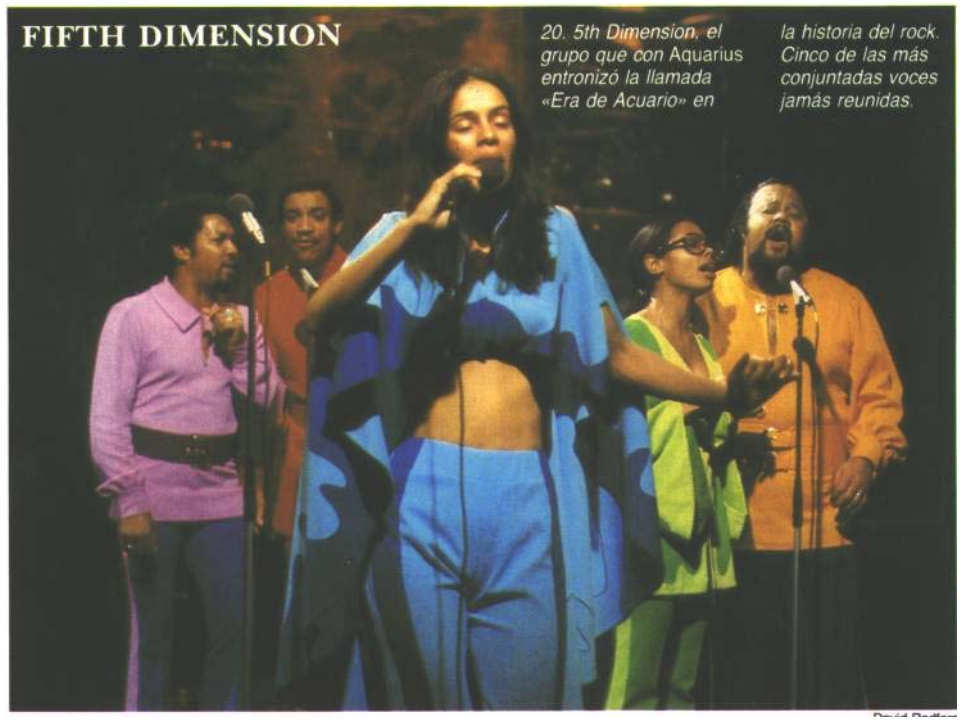
Influenciado por Marcus Garvey (líder espiritual de los rastas, base del reggae) y devoto del primer emperador de África, Haile Selassie, Taj Mahal desciende de caribeños y tiene sangre africana en sus venas. Nace en Nueva York (17-5-42) y pronto se convierte en una figura decisiva del folk negro. Multi-instrumentista com – pleto, forma a mitad de los 60 el grupo Rising Sons con Ry Cooder, evolucionan – do del folk al blues y el rock. No llegan a grabar; pero, en 1967, Taj edita su primer LP en solitario, *Taj Mahal.* Aunque no será hombre de singles, conseguirá cierto eco con *Statesboro blues* y *Give your woman what she wants.* Sus álbumes forman una excepcional muestra de calidad, vanguar – dia y evolución: *The natch'l blues* (68), *Giant sep/De ole folks at home* (69), *The real thing* (71), *Happy to be just like I am* (71), *Recycling the blues and other related stuff* (73), *Ooh so good 'n' blues* (73), *Sounder* (73, banda Sonora del fim del mismo título), *Mo' roots* (74), *Music keeps me together* (75), *Satisfied 'n' tickled too* (76), etc.

19. A la izquierda, una fotografía de Taj Mahal. Su instrumento favorito era la tuba, inusual en el rock. Es un hombre de sólida aunque minoritaria discografía, pero de amplio reconocimiento internacional.



Tony (23-7-43, Oak Grove, Louisiana) forma su primer grupo, Tony Joe and The Mojos, siendo adolescente. Su carrera como cantante y autor corre paralela, en los años 60, con canciones que son éxito cantadas por Elvis Presley, Tom Jones, Dusty Springfield, Brook Benton y otros. Algunos de sus mejores hits son *Polk salad Annie, Groupy girl, Rainy night in Georgia, Soul Francisco, Old man Willie, Annie, I've got a thing about you baby,* etc. Los principales LP's de Tony como cantante son *Black and white* (68), *Conti – nued* (69), *Tony Joe* (70), *Tony Joe White* (71), *The train I'm on* (72), *Home made ice cream* (73), *Best of Tony Joe* (75) y *The real thang* (80).



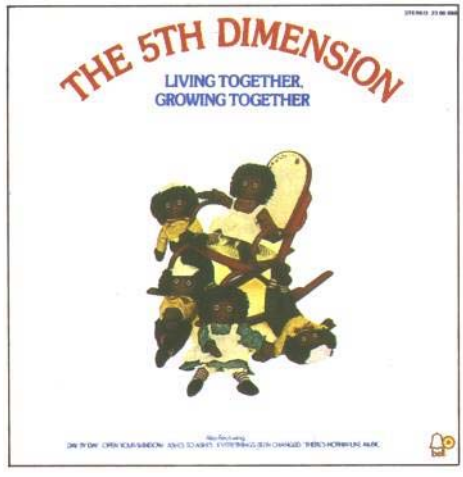


20. 5th Dimension, el grupo que con Aquarius *entronizó la llamada «Era de Acuario» en la historia del rock. Cinco de las más conjuntadas voces jamás reunidas.*

Grupo vocal mixto estadounidense for – mado en 1966, con LaMonte McLemore (17-9-39, St. Louis, Missouri), Marilyn McCoo (30-9-44, Jersey City, New Jer – sey), Florence LaRue (4-2-43, Plainfield, New Jersey), Ron Townson (20-1-33, Saint Louis) y Billy Davis Jr. (26-6-?, Saint Louis). LaMonte y Marilyn formaron con Harry Elston y Floyd Butler el grupo Hi-Fi's en Los Angeles a comienzos de los 60, actuando con Ray Charles en 1965. Butler y Lestón se fueron para formar Friends of Dictinction y ellos crearon Fifth Dimension. Ron había cantado con Nat King Cole y Dorothy Dandridge; después, en el grupo Wings Over Jordan Gospel Singers; y tam – Bién tuvo un papel en la película *Porgy and Bess.* Billy, primo de LaMonte, fue miem – bro de los Saint Louis Gospel Singers.

El quinteto tendrá un arranque notable en 1966 con *Go where you wanna go;* pero en 1967 lograrán un sensacional éxito con *Up up and away,* declarada canción del año y mejor grabación y que hizo que a ellos les declarasen mejor grupo vocal y mejor grupo en vivo. Seguirán una larga serie de hits: *Stoned soul picnic, Magic garden, Wedding bell blues, Sweet blind – ness* y, en 1969, su gran hito histórico, *Aquarius/Let the sunshine in,* temas de la opera rock *Hair.* Este año, Billy y Marilyn se casarán, así como Florence y Marc Gor – don (manager del grupo). En 1970, Trish Turner sustituirá a Florence eventualmen – te, aunque Florence seguirá en la banda hasta la separación de 1975.

Los LP's del quinteto son: *Up up and away* (67), *Magic garden* (68), *Stoned soul picnic* (68), *Age of Aquarius* (69), *Fantas – tic* (70), *Greatest hits* (70), *July 5th. al – bum* (70), *Reflections* (71), *Live* (71), *Lo – ve's lines, angles and rhymes* (71), *Indivi – dually and collectively* (72), *Living toge – ther, growing together* (73), *Greatest hits on earth* (73) y *Earthbound* (75). En 1976, Marilyn McCoo y Billy Davis Jr. se separan para formar un dúo, y consiguen el éxito con el tema *You don't have to be a star (to be in my show)* y con los álbumes *I hope we get to love in time* (76) y *The two of us* (77).



COWSILLS

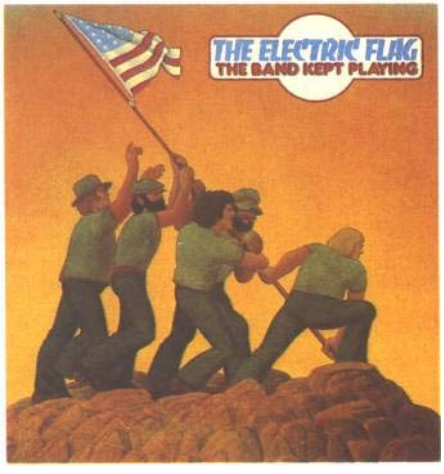
El sueño americano de la familia musical por excelencia: los Cowsills. Bud Cowsill, retirado de la US Navy en 1963 tras 20 años de servicio, forma The Cowsills con sus cuatro hijos, Bill (9-1-48), Bob (26-8-49), Barry (14-9-54) y John (2-3-56), y su esposa, Barbara (1928), aunque ella sólo cante con sus hijos ocasionalmente. Otros dos hermanos, Dick y Paul, se encargan de la parte técnica y de las luces, y una última hermana, Susan (2-3-56), cantará también cuando llegue el éxito en 1967. Es la familia en pleno. Los Cowsills cantan inicialmente en fiestas y reuniones familiares, pero su primer disco, *The rain, the park and other things,* les lleva al n.º 1 de las listas y a la famas. En 1969 repetirán el éxito con *Hair,* tema central de la obra del mismo título. Luego, Bill Cowsill seguirá en solitario sin éxito.

Grupo estadounidense formado en 1967 por el ex-batería de Jefferson Airplane→ Skip Spence, con: Peter Lewis (Los Angeles), a la guitarra; Jerry Miller (Tacoma, Washington), a la guitarra y voz; Bob Mosley (San Diego, California), al bajo y voz; Don Stevenson (Seattle, Washington), a la batería; y el propio Skip, que pasó en la banda a tocar la guitarra y a cantar. El primer LP, *Moby Grape* (67), les sitúa entre las grandes bandas de rock de este tiempo; pero ni éste ni el siguiente, *Wow* (68), les reportan el éxito mayoritario. Skip Spence se va y, con constantes cambios internos, se editan dos nuevos LP's: *Moby Grape '69* (69) y *Truly fine citizen* (70). En 1971 entra como miembro Gordon Stevens y Spence regresa para grabar *20 granite creek* (72), que será el ultimo álbum. En 1974 de editará la recopilación *Great Grape.* Individualmente, Mosley grabará el LP *Bob Mosley* (72); y Spence. el excelso *Oar* (69). Skip Spence formará el núcleo inicial de Doobie Brothers→.

ELECTRIC FLAG

Grupo estadounidense formado en el año 1967 por Mike Bloomfield al dejar a la Paul Butterfield Blues Band→, con él mismo (guitarra), Nick Gravenites (voz), Buddy Miles (batería), Barry Goldberg (órgano), Harvey Brooks (bajo), Peter Strazza (saxo). Marcus Doubleday (trompeta) y Herbie Rich (guitarra). Todos ellos procedían de grupos reputados o habían trabajado con grandes intérpretes y estaban considerados entre los mejores en sus instrumentos.

Las drogas y la lucha de sus individualidades rompió la banda en el año 1968, pero dejaron dos LP's excepcionales: *A long time comin'* y *Electric Flag-An American music band.* En 1971 se edita ría *The best of Electric Flag* y, en 1974, Bloomfield, Miles, Gravenites, Goldberg y Roger Troy (bajo y cantante) se reunieron para grabar un nuevo LP, *The band kept playing.* Después de desmembrarse Electric Flag, Buddy Miles formaría el Buddy Miles Express→ y Mike Bloomfield→ continuaría sus múltiples aventuras musicales. Gravenites tocará con los Big Brothers de Janis Joplin→ y grabará en solitario el LP *My labors.* Por su parte, Goldberg grabará también solo, hasta reaparecer de nuevo junto con Bloomfield en 1976 con el grupo KGB.



EL ESPÍRITU DE MONTERREY

1. A comienzos del verano de 1976, la cita de Monterrey vino a culminar el proceso de mayoría de edad del movimiento hippy. Fue el festival más libre, puro y fascinante jamás realizado en la historia hasta el momento.

Junto al escenario de Monterrey, los gigantes del pop se dieron cita al amparo de la paz. Y junto a ellos acudió toda una multitud de hippies. Abajo, actuación de The Blues Project en el Monterey International Pop Festival.

Monterrey fue el principal testigo del cambio estado – unidense originado en 1966. Pocas veces en la historia se han dado cita en un mismo lugar y al mismo tiempo tantos artistas clave en el pasado, el presente y el futuro de la música rock. Los del pasado, porque con su evolución marcaban precisamente ese punto de cambio incidiendo en la ruptura formal de la estructura pop. Los del presente, porque su presentación en Monterrey eviden – ciaba el germen regenerativo del rock y la fuerza de sus cada vez más abundantes corrientes internas. Los del futuro, porque situaban ya la música más allá de toda concreción antes imaginada. Monterrey fue la cita. Y su – cedió en 1967, en un punto crucial de la historia, dos años antes de Woodstock y de la culminación del vanguardis – mo en su etapa inicial.

Monterrey recogió el clímax del movimiento hippy, la cresta de la ola rock que se extendía desde California en todas direcciones. La pequeña localidad californiana fue el centro, el teatro de operaciones que preludió el inicio del verano 67. En los días 16, 17 y 18 de junio de aquel año, el sol iluminó en Monterrey la consolidación de un fenómeno.

Music, Love

MONTEREY INTERNATI

A.G.E.

UN MONSTRUO DESBORDADO

Y como muchos fenómenos, el festival de Monterrey comenzó sin saber que lo era. Con un recinto previsto para unas determinadas localidades, lo que la prensa y las autoridades llamaron la *invasión hippy* hizo que 300.000 personas se concentraran en Monterrey. De este modo, el festival fue como un monstruo que creció de forma impareble hasta engullir el propio sentido de lo que se intentaba crear. Y lo que se intentaba crear era un festival estable, como en el caso de Newport y el folk, para celebrar anualmente una reunión musical de envergadu – ra. La dimensión del primer y único Monterrey Inter – national Pop Festival abortó cualquier posible nueva tentativa.

Un capítulo posterior está dedicado únicamente a los grandes festivales. Puede que Monterrey no fuera *grande* en el sentido de que no había en él medio millón de personas, pero fue grande en repercusión y en calidad. El simple hecho de que Woodstock tuviera lugar en 1969, cuando ya las cosas, el mismo rock, eran muy distintas, deja a Monterrey casi aislado en su contexto; y por ello hay que tratarle, ahora y aquí, en forma individual.

Lo primero que cabe destacar es que Monterrey fue un festival con fines benéficos. Estro suele recordarse poco en la historia. Los artistas acudían a él con los gastos pagados y nada más. Lo recaudado fue destinado a obras de caridad. Lo segundo es que fue el festival de la paz por excelencia, frente a otros muchos acontecimientos que destacaron por su extrema violencia en todos los sentidos. El slogan del festival, *Music, love and flowers* (Música, amor y flores), fue una contraseña en el más amplio sentido de la palabra. Lo tercero es el culto que a lo largo del festival se rindió a la droga como suma panacea de ese concreto momento social. Y lo cuarto es, finalmente, los artistas.

Las figuras de Monterrey

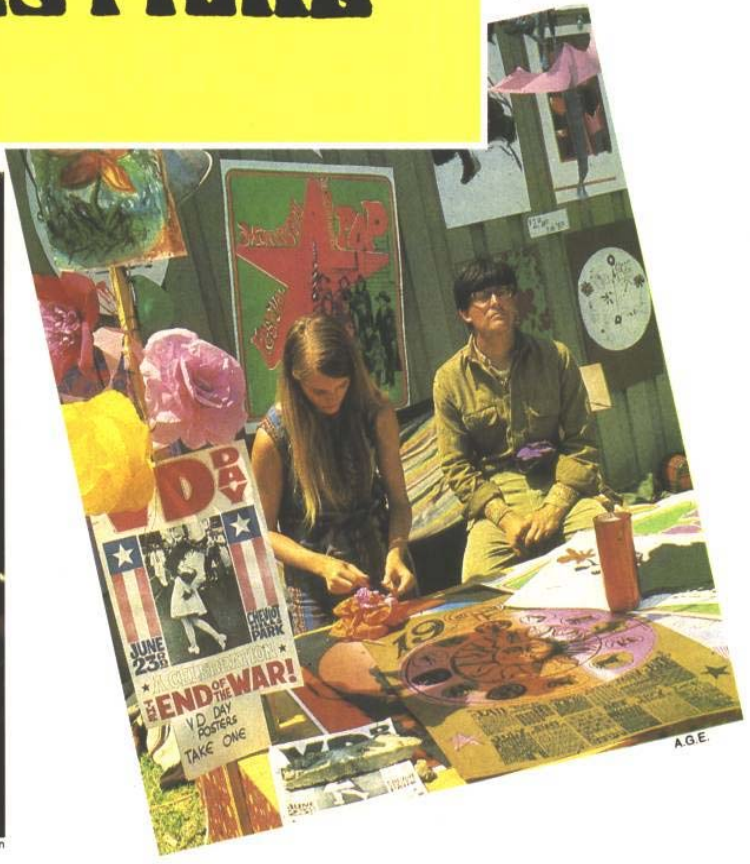
Varios de esos artistas habrían muerto en los tres años siguientes. Otros se habrían separado. El cartel de Mon – terrey es, pues, algo irrepetible en la historia. Como las grandes leyendas, Monterrey sólo hubo uno.

and Flowers

ONAL POP FESTIVAL

2-6. Bajo el lema de «Música, amor y flores», el festival de Monterrey reunió todas las partes del pop y el movimiento hippy. En él se dieron cita numerosos artistas (entre ellos, de izquierda a derecha, Janis Joplin, Eric Burdon y Ravi Shankar) y el mundo de la protesta, reflejado en los puestos de baratijas, adhesivos y pósters con slogans contra la guerra de Vietnam.

David Redfern



Allí estuvieron Jimi Hendrix, Janis Joplin, Simon and Garfunkel, Eric Burdon and The Animals, Paul Butter – field Blues Band, Ravi Shankar*, Moby Grape, los Who, Buffalo Springfield, The Mamas and The Papas, Grateful Dead, Otis Redding y un largo etcétera. Es decir, gentes del rock, del pop, del folk-rock, del soul. Monterrey no fue un festival clasista. No podía serlo cuando la onda expansiva del rock en general se extendía ya en todas direcciones.

Eric Burdon acababa de publicar su álbum *Winds of change* (Vientos de cambio). Después grabó la canción *Monterrey* como tributo. Entre el público del festival, miembros de los Beatles y los Stones eran testigos de cómo aquello que iniciaron no demasiados años antes había crecido hasta convertirse en un fenómeno impara – ble y, todavía, de efectos difícilmente comprensibles o imaginables siquiera a corto plazo.

Otis Redding, que moriría muy poco después en un accidente aéreo, convirtió el soul en el ritmo latente que transformaba el rhythm and blues en un ritmo o estilo aceptado por los blancos. La música negra ya no conocía fronteras ni barreras, pero el éxito personal de Otis en Monterrey, en la catedral hippy, fue tan revelador como fundamental.

Janis Joplin y los Big Brother and The Holding Compa – ny eran la revelación. El mito Joplin se dispararía después de Monterrey y, en dos años, Janis fue la mejor voz femenina, y la mejor voz blanca, que jamás hubiera cantado blues.

Jimi Hendrix hizo una actuación memorable en su propia casa, los Estados Unidos. El mito forjado en Inglaterra volvía para hacer vibrar a los americanos. Quemó su guitarra de la actuación, lo mismo que los Who destrozaron su equipo.

The Mamas and the Papas, Grateful Dead, profetas del movimiento hippy, Eric Burdon, testigo del pasado más inmediato, volcado en el aura de un nuevo tiempo. Simon and Garfunkel o los Byrds, el folk-rock volando al encuentro de su mayor riqueza expresiva. Y, por supues – to, la culminación con Ravi Shankar, en su concierto más importante. Monterrey en pleno, puesto de pie, se convir – tió al orientalismo.

El significado de Monterrey

Todos los grupos, en una u otra forma, dedicaron canciones a los Beatles, a la droga, al nuevo amanecer. Los Byrds recordaron una frase de Paul McCartney: «Si los políticos tomaran LSD, no volvería a haber en el mundo guerra, hambre ni pobreza». El público dedicó la mayor ovación no musical.

Por supuesto, eran los días de la euforia. El tiempo aún no había mostrado el lado salvaje e inhumano de la calle de la droga, ni había enfrentado a los hippies con la soledad y con su autodestrucción. Era el tiempo de la fortaleza y de la claridad de ideas. La violencia de otros festivales iba a ser el termómetro de la realidad, la certeza de que las quimeras, por hermosas que sean, tienen siempre un precio. Pero Monterrey fue algo mucho más puro. En Woodstock, la explosión sería gigantesca, y consciente, un «hasta aquí hemos llegado»; allí el tiempo podía detenerse y aquello, en su forma más burda y rudimentaria, **era** el paraíso. Monterrey, no. Monterrey fue un encuentro, y acabó siendo el amanecer de la Gran Revelación. Su valoración es tremenda en la historia.

Lo único que el tiempo no ha delimitado con claridad, ni puede que lo haga nunca, es el papel que, finalmente, las drogas desempeñaron en el tormento y el éxtasis de este período. La droga ha seguido siendo una constante en los años 70 y los 80. Forma parte consustancial de una parte de la cultura del rock. Pero tanto los que hablaron en su favor entonces, como los que hablaron en contra, esgrimían motivos que, con el paso de los años, no se han convertido en verdad absoluta en ninguno de ambos casos. ¿Fueron las drogas un vehículo? ¿Puede hablarse de *huida* y, en cualquier caso, de qué clase de huida? La síntesis del espectáculo total es tan sólo una parte del fenómeno completo. Droga, psicodelia, *light-shows,* mú – sica... el *happening* pleno. Sin embargo, los profetas del underground esgrimían la biblia de la droga como el Santo Grial para la conquista del Estado Perfecto.

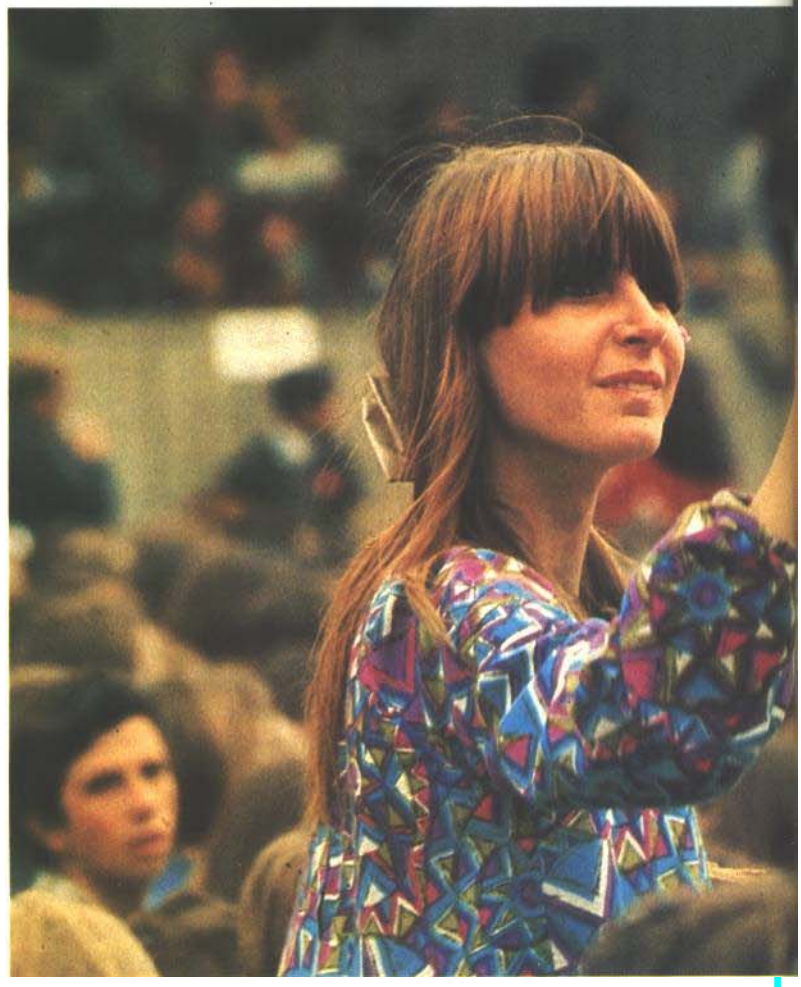
Música, amor y flores

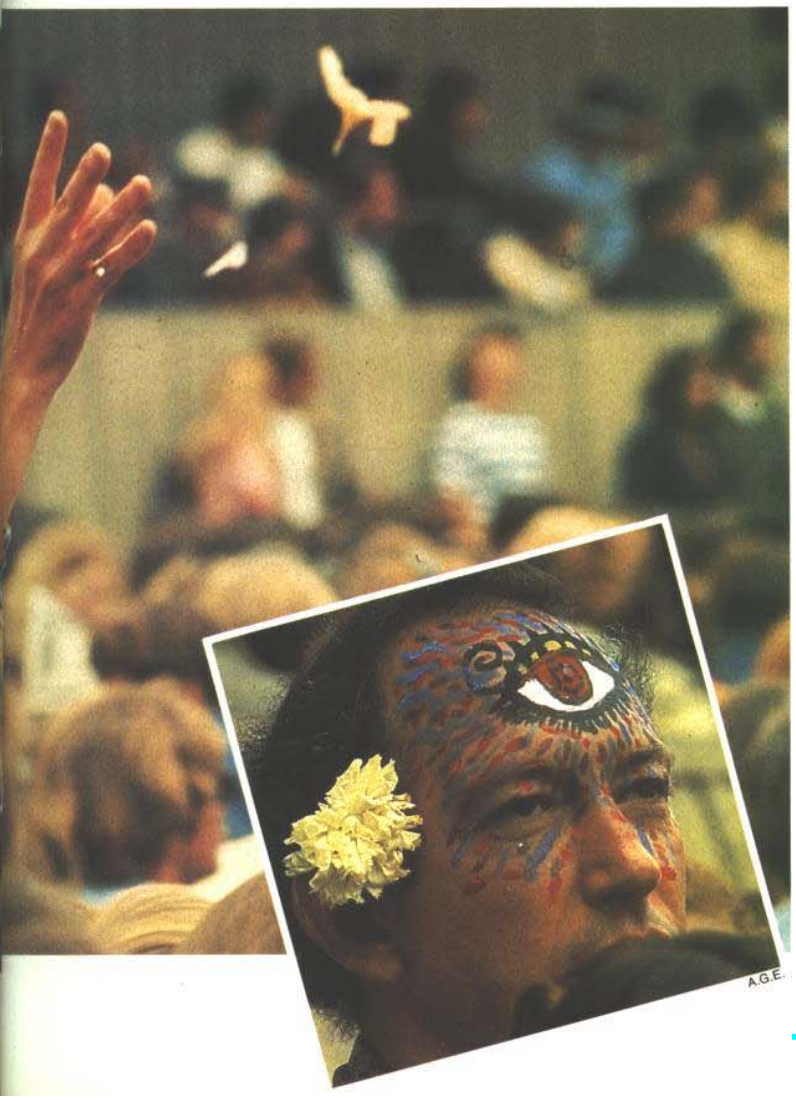
Y el Estado Perfecto no existe. Puede que en 1967 fueran conscientes de ello y se engañaran todos en una inmensa mentira colectiva. O puede que la búsqueda del nirvana conllevara en sí misma la suprema esperanza. También es posible que hoy seamos escépticos frente a un mundo en crisis, y mucho más racionales de lo que entonces, en el sueño dorado de la prosperidad y el esplendor rock, pudiéramos haber sido. El tiempo siem – pre nos da una perspectiva de la historia tanto más sólida cuanto mayor es la distancia, pero también deforma las imágenes y los conceptos según el modo de vida de nuestro momento, de la misma forma que el sol parece mucho mayor a ras de suelo que en lo alto del firma – mento.

Monterrey, el festival de la paz y del amor, de la música y del esplendor hippy, fue también el festival de la droga. Esto **es** real. Esto **es** historia. Ni Monterrey ni sus circunstancias volverán a repetirse. En 1967, gentes de todos los Estados Unidos y de diversos países del mundo se concentraron en una ciudad pequeña a las orillas del Pacífico para encontrar algo.

Y tendríamos que ir hoy, uno por uno, a preguntarles si lo encontraron.

A.G.E.





UNA RUEDA QUE GIRA INCANSABLE

Mientras todo esto sucedía, Estados Unidos era un pandemonium de sorpresas luminosas. Entre los discos del año encontramos temas universales: *The letter,* por los Box Tops*; *Light my fire,* por los Doors; *Windy,* por los Association; *Happy together,* por los Turtles; *Groovin',* por los Young Rascals; y *I'm a believer,* por los Monkees, todavía... puesto que había sido n.º 1 a finales del 66 pero prolongando su fuerza hasta bien entrado 1967. Junto a este pop cada vez con mayores raíces de rock y con los estigmas de la evolución muy marcados en sus estrías, el soul arrancaba con toda la fuerza de su poderosa influencia. Entre esos mejores discos del 67 encontramos a Aretha Franklin con *Respect,* a Sam and Dave con *Soul man,* a Arthur Conley con *Sweet soul music* y también a las Supremes con *The happening* y *Reflections.*

En lo tocante a LP's, el panorama no variaba demasiado. Estamos en Estados Unidos, y el álbum todavía no es el instrumento del rock. No es de extrañar que los tres mejores álbumes de 1967 sean, una vez más bandas sonoras de películas de éxito: *Dr. Zhivago, The sounds of music* y *A man and a woman.* Los restantes LP's de entre los 10 primeros son una miscelánea clara de cómo había funcionado el mercado más amplio del mundo: tres álbumes de los Monkees *(More of the Monkees, The Monkees* y *Headquarters);* el *Sgt. Pepper's* de los Beatles; un álbum más de Herb Alpert que mantenía así su influencia instrumental; y dos LP's clave en la transformación USA de este año, el primer álbum de los Doors y el *Surrealistic Pillow* de Jefferson Airplane.

Más y más oro

A nivel de ventas, Bob Dylan conseguía sus tres primeros discos de oro consecutivos cuando, el 25 de agosto, la **RIAA** certificó los millones en ventas de *Blonde on blonde, Highway 61 revisited* y *Bringing it all back home.* Era la respuesta al año de silencio de Bob tras su accidente. Los Monkees lograban en Estados Unidos seis discos de oro (tres por singles y tres por álbumes), cuatro los Raiders de Paul Revere y cuatro Aretha Franklin, cinco los Rolling Stones y cinco los Beatles. Nada parecía haber cambiado mucho; pero, como siempre, había cambiado todo para que justamente pareciera no haber cambiado nada. Las ventas globales habían aumentado fuertemente a lo largo del año, y los discos de oro eran ya más nu7merosos en Estados Unidos. La demanda era satisfecha con una oferta constante. La industria consolidaría por fin su horizonte y 1969, el año de oro, parecía cada vez más próximo. De 1969 a 1973... el cono de la abundancia del rock sería un auténtico manantial.

7-9. La miscelánea hippy, cuando en su origen el purismo y los buenos propósitos eran la clave de su expansión, se refleja en estas instantáneas del festival de Monterrey: un aspecto del público asistente, una muchacha arrojando una flor (el símbolo hippy), en un gesto de entrega y amor, y un hombre con un ojo dibujado en la frente. Tal vez el ojo profundo y misterioso del espíritu, con reminiscencias orientales, pero indicando también el goce pleno de los sentidos propio del movimiento hippy.

LEONARD COHEN, POETA, SOLDADO, PROFETA

Y para cerrar la evaluación de 1967, después de hablar de ventas, de discos de oro, de canciones famosas y de festivales o acontecimientos espléndidos, nada mejor que hablar de un hombre, de su poesía y su música. Un hombre que editará en 1967 su primer álbum, y que pronto se convertirá en uno de los más importantes artistas del mundo. Un hombre extraño, huidizo, sensible, distinto. Un hombre llamado Leonard Cohen*.

El poeta y el soldado

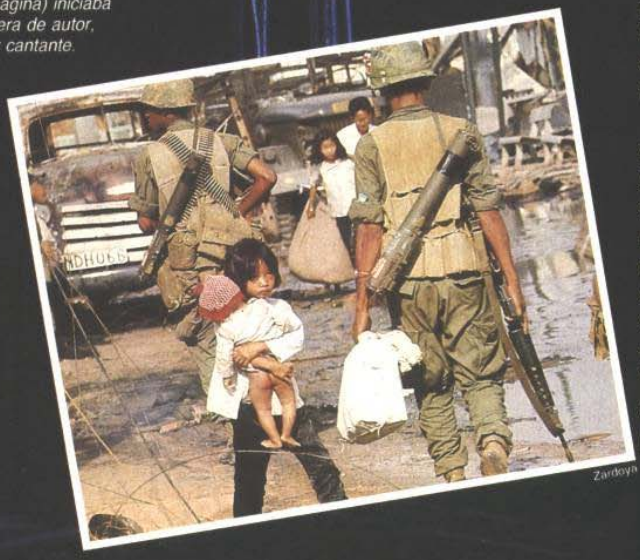
Siempre hay algo que parece brillar menos en todas las cosas, pero que en ese brillo, apagado aunque latente, mantiene la esencia de algo mucho más profundo. Y Leonard Cohen fue esa brasa incandescente que calentó tibiamente el folk durante años.

Nunca editó muchos discos. No grababa canciones para cubrir una necesidad económica, sino más bien espiritual, sentimental, una necesidad propia del auténtico creador. Él mismo se definía como un soldado. Vive retirado casi siempre del mundo, que en cierto modo le es hostil, y fueron sus poemas los que le hicieron, no famoso, pero sí conocido a niveles elitistas (círculos estudiantiles, cantantes folk, etc.). Cuando en 1967 aparece su primer álbum, otros habían cantado ya sus canciones, como Judy Collins con *Suzanne:*

And Jesus was a sailor
when he walked upon the water.
And he spent a long time watching
from his lonely wooden tower.
And when he knew for certain
only drowning men could see him,
He said: «All men will be sailors
then until the sea shall free them.»
But he himself was broken
long before the sky would open.
Forsaken, almost human,
he sank beneath your wisdom like a stone.
And you want to travel with him
and you want to travel blind.
And you think maybe you'll trust him,
For he's touched your perfect body with his mind.

(Jesús fue un marinero
cuando caminó sobre las aguas.
Pasó mucho tiempo observando
desde su solitaria torre de madera.
Y cuando estuvo seguro
de que sólo los hombres que se ahogaban podían verle,
dijo: «Todos los hombres serán marineros
hasta que el mar los libere.»
Pero él mismo fue destrozado
mucho antes de que se abriera el cielo.
Abandonado, casi humano,
se hundió bajo tu sabiduría como una piedra.
Y tú quieres viajar con él,
quieres viajar a ciegas.
Y piensas que quizá puedas confiar en él,
porque él ha tocado tu cuerpo perfecto con su pensamiento.)

London Features



Zardoya

10 y 11. Mientras en Vietnam, Estados Unidos se desangraba y el holocausto se cernía sobre unos seres que vivían una guerra cruenta, infernal y llena de pasiones opuestas (abajo), en el imaginario país de la música, un hombre, un soldado llamado Leonard Cohen (foto a doble página) iniciaba su carrera de autor, poeta y cantante.

El último profeta de los 60

Cohen surge no sólo en el momento estelar del movimiento hippy, sino también en el punto culminante del folk-rock. Y en el año del gran silencio de Dylan. Hacía folk, puro folk. Era como una vuelta a la sencillez, como si una voz dijera desde alguna parte: «Hey, todavía puede hacerse esto. Estamos a tiempo».

La poesía de Cohen era una poesía de amor y soledad, de tortura y melancolía, de filosofía y grandeza. Cohen hizo canciones bellas. En 1967, su mensaje de amor se reflejaba así en *Hey, that's no way to say goodbye* (Oye, ésta no es forma de decir adiós):

Te amé en la mañana.
Nuestros besos profundos y cálidos.
Tu cabeza sobre la almohada,
como una soñolienta tormenta dorada.
Sí, muchos se amaron antes que nosotros.
Ya sé que no somos nada nuevo.
En ciudades y bosques,
rieron como nosotros.
Pero dejemos de hablar de amor o de cadenas
y de cosas que no podemos desatar.
Tus ojos son dulces cuando estás triste.
Oye, ésta no es forma de decir adiós.

Sin aspavientos y sin alardes, sin números uno ni noticias sensacionalistas, Leonard Cohen muy pronto se convirtió en el poeta de una nueva síntesis musical. Cuando en 1970 cantó en el festival de Wight, se hallaba ya en la cumbre; y, a pesar de todo, él huía de esas cadenas que citaba en la canción. Posiblemente Cohen fuese el último profeta de los 60, o el primero de los críticos 70. No quiso ser revolucionario; pero, al decir de sí mismo que era un soldado, es obvio que, a su modo y en su estilo, hizo **su** revolución.

EN ALGUNA PARTE, UNA GUERRA, LA GUERRA, TODAS LAS GUERRAS

No todo fue bueno en 1967. Lejos de Inglaterra y de Estados Unidos, lejos de los centros rock, había una guerra, la guerra, todas las guerras. Aquello era Vietnam o cualquier otro nombre. La música seguía siendo una postura y una forma de rebelión. En California, la puerta del Pacífico y, por tanto, la puerta que conducía a Vietnam, la música y la droga eran tan sólo la parte expansiva de la gran protesta.

Día a día, en Vietnam, morían jóvenes que no habían querido combatir. Vietnam no era Europa entre 1939 y 1945. Vietnam era una espina hundida hasta el corazón de todos, una espina que hurgaba y hurgaba. Los que regresaban contaban horrores y sufrían desequilibrios psíquicos evidentes. Los que debían ir a combatir enloquecían pensando en la lucha. Vietnam no era una guerra convencional, sino la guerra de dos pueblos opuestos, con opuestas concepciones de la vida. La generación de Vietnam no tenía otro camino que esa huida patentizada en la droga y la evasión del rock, la búsqueda del nirvana partiendo del espectáculo total.

OTROS DISCOS DE ORO EN 1967,
por ventas globales internacionales

Louis Armstrong - *What a wonderful world* (S)
Al Bano - *Nel sole* (S)
Bee Gees - *New York mining disaster 1941* (S)
Bee Gees - *Massachusetts* (S)
Bee Gees - *World* (S)
Tommy Boyce and Bobby Hart - *I wonder what she's doing tonight* (S)
James Brown and The Famous Flames - *Cold sweat* (S)
Buffalo Springfield - *For what it's worth* (S)
Vikki Carr - *It must be him* (S)
Adriano Celentano - *La coppia piu bella del mondo* (S)
Petula Clark - *This is my song* (S)
Classics IV - *Spooky* (S)
Bill Cosby - *Little ole man* (S)
Spencer Davis Group - *I'm a man*
Georgie Fame - *The ballad of Bonnie and Clyde* (S)
Fifth Dimension - *Up, up and away* (S)
Folk Crusaders - *Kaette kita yopparai* (S)
Foundations - *Baby, now that I've found you* (S)
Gene and Debbe - *Playboy* (S)
Grass Roots - *Let's live for today* (S)
The Happenings - *I got rhythm*
The Happenings - *My mammy* (S)
Anita Harris - *Just loving you* (S)
Heintje - *Mama* (S)
Hollies - *On a carousel* (S)
Hollies - *Carrie Anne* (S)
Engelbert Humperdinck - *Release me* (S)
Engelbert Humperdinck - *There goes my everything* (S)
Engelbert Humperdinck - *The last waltz* (S)
Tommy James and The Shondells - *I think we're alone now* (S)
Tommy James and The Shondells - *Mirage* (S)
Jay and The Techniques - *Apples, peaches, pumpkin pie* (S)
Jay and The Techniques - *Keep the ball rollin'* (S)
Gladys Knight and The Pips - *I heard it through the grapevine* (S)
Fausto Leali - *A chi* (S)
Little Tony - *Cuore matto* (S)
Victor E. Lundberg - *An open letter to my teenage son* (S)
Scott McKenzie - *San Francisco* (S)
The Mamas and The Papas - *Dedicated to the one I love* (S)
Smokey Robinson and The Miracles - *I second that emotion* (S)
Moody Blues - *Nights in white satin* (S)
Moody Blues - *Days of future passed*
Van Morrison - *Brown-eyed girl* (S)
Wilson Pickett - *Funky Broadway* (S)
Elvis Presley - *Indescribably blue* (S)
Procol Harum - *A whiter shade of pale* (S)
Procol Harum - *Homburg* (S)
Rocky Roberts and The Airedales - *Stasera mi butto* (S)
Rokes - *Piangi con me* (S)
Rolling Stones - *Dandelion/We love you* (S)
Sandie Shaw - *Puppet on a string* (S)
Small Faces - *Itchycoo park* (S)
Whistling Jack Smith - *I was kaiser Bill's Batman* (S)
Sonny and Cher - *The beat goes on* (S)
Soul Survivors - *Expressway to your heart* (S)
Spanky and Our Gang - *Sunday will never be the same* (S)
Supremes - *Love is here and now you're gone* (S)
Supremes - *The happening* (S)
Diana Ross and The Supremes - *Reflections* (S)
Diana Ross and The Supremes - *Greatest hits*
Joe Tex - *Skinny legs and all* (S)
Tremeloes - *Here comes my baby* (S)
Tremeloes - *Silence is golden* (S)
Tremeloes - *Even the bad times are good* (S)
Troggs - *Love is all around* (S)
Turtles - *She'd rather be with me* (S)
Dionne Warwick - *I say a little prayer* (S)
Stevie Wonder - *I was made to love her* (S)
Brenton Wood - *Gimme little sign* (S)
Jacky Yoshikawa and his Blue Comets - *Blue chateau* (S)

DISCOS DE ORO EN USA EN 1967
según la R.I.A.A. (Recording Industry Association of America)

Enero	6	Paul Revere and The Raiders - *Just like us*
	6	The Monkees - *More of the Monkees*
	12	Royal Guardsmen - *Snoopy versus the red baron* (S)
	19	Donovan - *Mellow yellow* (S)
	19	Herb Alpert and The Tijuana Brass - *S. R. O.*
	19	Rolling Stones - *Got live if you want it*
	20	Roger Williams - *Till*
	20	Roger Williams - *Songs of the fabulous fifties Part. 1*
	20	Roger Williams - *Songs of the fabulous fifties Part. 2*
	20	Roger Williams - *Greatest hits*
Febrero	7	Boots Randolph - *Yakety sax*
	7	Frank Sinatra - *That's life*
	16	Lou Rawls - *Live!*
	22	Smothers Brothers - *The two sides of*
	24	Rolling Stones - *Between the buttons*
Marzo	8	Monkees - *A little bit me, a little bit you* (S)
	20	Paul Revere and The Raiders - *Midnight ride*
	20	Beatles - *Penny Lane / Strawberry fields forever* (S)
Abril	3	Nancy Sinatra - *Sugartown* (S)
	7	Original soundtrack - *Thoroughly modern Millie*
	10	Henry Mancini - *The best of Mancini*
	10	Harry Belafonte - *An evening with Harry Belafonte*
	12	Beach Boys - *The best of Beach Boys*
	14	Herman's Hermits - *There's a kind of hush*
	17	Lawrence Welk - *Winchester Cathedral*
	17	Paul Revere and The Raiders - *Spirit of '67*
	19	Nancy Sinatra & Frank Sinatra - *Somethin' stupid* (S)
	20	The Mamas and The Papas - *Deliver*
	24	Roger Williams - *Born free*
	28	Gary Lewis - *This diamond ring* (S)
Mayo	1	Rolling Stones - *Ruby tuesday* (S)
	4	Turtles - *Happy together* (S)
	14	Original Cast - *Mame*
	19	Monkees - *Headquarters*
	19	Ed Ames - *My cup runneth over*
Junio	1	Aretha Franklin - *Respect* (S)
	1	Booker T. and The MG's - *Green onions* (S)
	1	Mr. Acker Bilk - *Stranger on the shore* (S)
	1	Mr. Acker Bilk - *Stranger on the shore*
	13	Aretha Franklin - *I never loved a man the way I love you* (S)
	13	Aretha Franklin - *I never loved a man the way I love you*
	13	Young Rascals - *Groovin'* (S)
	15	Beatles - *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*
	23	Arthur Conley - *Sweet soul music* (S)
	28	Original cast - *Man of La Mancha*
	30	Bill Cosby - *Revenge*
Julio	6	Simon and Garfunkel - *Parsley, Sage, Rosemary & Thyme*
	6	Andy Williams - *Born free*
	7	Lovin' Spoonful - *The best of Lovin' Spoonful*
	14	Percy Faith - *Themes for young lovers*
	14	Johnny Cash - *I walk the line*
	14	Monkees - *Pleasant valley sunday* (S)
	14	Association - *Windy* (S)
	24	Jefferson Airplane - *Surrealistic pillow*
	26	Music Explosion - *Little bit o'soul* (S)
Agosto	14	Seekers - *Georgy girl* (S)
	16	Rolling Stones - *Flowers*
	22	Original soundtrack - *A man and a woman*
	24	Earl Grant - *Ebb tide*
	24	Bert Kaempfert - *Blue midnight*
	25	Herb Alpert and The Tijuana Brass - *Sounds like*
	25	Sergio Mendes and Brasil '66 - *Sergio Mendes and Brasil '66*
	25	Simon and Garfunkel - *Sounds of silence*
	25	Paul Revere and The Raiders - *Greatest hits*
	25	Bob Dylan - *Blonde on blonde*
	25	Bob Dylan - *Highway 61 revisited*
	25	Bob Dylan - *Bringing it all back home*
Septiembre	5	Aretha Franklin - *Baby I love you* (S)
	11	Bobbie Gentry - *Ode to Billy Joe* (S)
	11	Beatles - *All you need is love* (S)
	11	Doors - *Light my fire* (S)
	11	Doors - *Doors*
	13	Frankie Valli - *Can't take my eyes off you* (S)
	13	Four Seasons - *2nd vault of golden hits*
	25	Box Tops - *The letter* (S)

Octubre	9	Bobbie Gentry - *Ode to Billy Joe*
	16	Bobby Vee and The Strangers - *Come back when you grow up*
	17	Tony Bennett - *Greatest hits, vol. III*
Noviembre	2	Lulu - *To Sir with love* (S)
	2	Monkees - *Pisces, Aquarius, Capricorn and Jones Ltd.*
	14	Monkees - *Daydream believer* (S)
	22	Sam and Dave - *Soul man* (S)
	27	Frank Sinatra - *At the Sands*
	27	Association - *Along comes the Association*
	27	Association - *Never my love* (S)
Diciembre	6	Rolling Stones - *Their Satanic Majesties Request*
	6	Engelbert Humperdinck - *Release me*
	8	Herb Alpert and The Tijuana Brass - *Ninth*
	15	Beatles - *Magical mystery tour*
	15	Beatles - *Hello goodbye* (S)
	15	Ray Conniff - *Merry Christmas to all*
	19	Strawberry Alarm Clock - *Incense and peppermints* (S)
	19	Cowsills - *The rain, the park and other things* (S)
	21	Bob Newhart - *The button-down mind strikes back*
	28	Association - *Insight out*

Foto Angelo Hornak/Cortesía Decca

12. Engelbert Humperdinck y su éxito Release me. *El pop blanco y suave de los cantantes «con voz» hacía estragos en el rock. Fue uno de los discos de oro de 1967.*

LOS 50 MEJORES LP's DE 1967 (USA)

1. Original soundtrack - *Dr. Zhivago*
2. Original soundtrack - *The sound of music*
3. Original soundtrack - *A man and a woman*
4. Monkees - *More of the Monkees*
5. Beatles - *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*
6. Jefferson Airplane - *Surrealistic pillow*
7. Herb Alpert and The Tijuana Brass - *S. R. O.*
8. Monkees - *The Monkees*
9. Monkees - *Headquarters*
10. Doors - *Doors*
11. Herb Alpert and The Tijuana Brass - *Sounds like*
12. Bill Cosby - *Revenge*
13. Aretha Franklin - *I never loved a man*
14. The Mamas and the Papas - *Deliver*
15. Lovin' Spoonful - *Best of Lovin' Spoonful*
16. Andy Williams - *Born free*
17. Rascals - *Collections*
18. Herb Alpert and T. B. - *Whipped cream and other delights*
19. Bill Cosby - *Wonderfulness*
20. Engelbert Humperdinck - *Release me*
21. Frank Sinatra - *That's life*
22. Rolling Stones - *Flowers*
23. Association - *Insight out*
24. Roger Williams - *Born free*
25. Paul Revere and The Raiders - *Greatest hits*
26. Rolling Stones - *Between the buttons*
27. Paul Revere and The Raiders - *Spirit of '67*
28. Ed Ames - *My cup runneth over*
29. Bob Dylan - *Greatest hits*
30. Supremes - *Supremes sing Holland-Dozier-Holland*
31. Original cast - *Cabaret*
32. Young Rascals - *Groovin'*
33. Four Tops - *Live*
34. Diana Ross and The Supremes - *Greatest hits*
35. Aretha Franklin - *Aretha arrives*
36. Byrds - *Greatest hits*
37. Dionne Warwick - *Here where there is love*
38. Bobbie Gentry - *Ode to Billy Joe*
39. Peter, Paul and Mary - *Album 1.700*
40. Claudine Longet - *Claudine*
41. Jimi Hendrix - *Are you experienced?*
42. Temptations - *Live*
43. Mamas and Papas - *Mamas and Papas*
44. Seekers - *Georgy girl*
45. Four Tops - *Reach out*
46. Andy Williams - *In the arms of love*
47. Bee Gees - *First*
48. Herman's Hermits - *There's a kind of a hush all over the world*
49. Four Tops - *Greatest hits*
50. Vanilla Fudge - *Vanilla Fudge*

LOS 50 MEJORES SINGLES DE 1967 (USA)

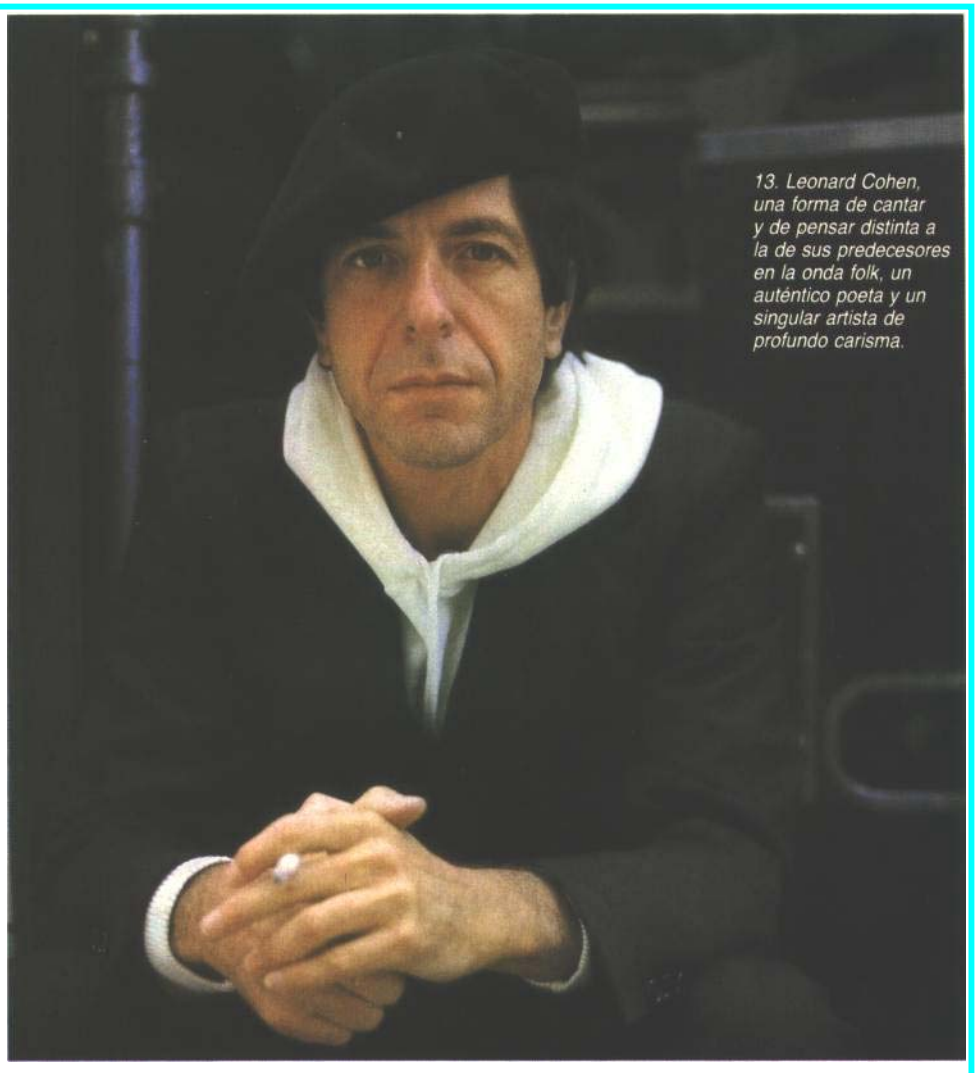
1. Box Tops - *The letter*
2. Doors - *Light my fire*
3. Frankie Valli - *Can't take my eyes off you*
4. Bobbie Gentry - *Ode to Billy Joe*
5. Lulu - *To Sir with love*
6. Turtles - *Happy together*
7. Association - *Windy*
8. Monkees - *I'm a believer*
9. Young Rascals - *Groovin'*
10. Aretha Franklin - *Respect*
11. Seekers - *Georgy girl*
12. Tommy James & Shondells - *I think we're alone now*
13. Frank and Nancy Sinatra - *Somethin' stupid*
14. Sam and Dave - *Soul man*
15. Bobby Vee - *Come back when you grow up*
16. Arthur Conley - *Sweet soul music*
17. Rolling Stones - *Ruby tuesday*
18. Buckinghams - *Kind of a drag*
19. Music Explosion - *A little bit of soul*
20. Happenings - *I got rhythm*
21. Supremes - *Reflections*
22. Jefferson Airplane - *Somebody to love*
23. Supremes - *The happening*
24. Turtles - *She'd rather be with me*
25. Every Mother's Son - *Come on down to my boat*
26. Stevie Wonder - *I was made to love her*
27. Strawberry Alarm Clock - *Incense and peppermints*
28. Casinos - *Then you can tell my goodbye*
29. Jay & Techniques - *Apples, peaches and pumpkin pie*
30. Monkees - *A little bit me a little bit you*
31. Cowsills - *The rain, the park and other things*
32. Buckinghams - *Mercy, mercy, mercy*
33. Association - *Never my love*
34. Vikki Carr - *It must be him*
35. Herman's Hermits - *There's a kind of a hush*
36. Blues Magoos - *We ain't got nothin' yet*
37. Mamas & Papas - *Dedicated to the one I love*
38. Buckinghams - *Don't you care*
39. Petula Clark - *This is my song*
40. Supremes - *Love is here and now you're gone*
41. Mitch Ryder & Detroit Wheels - *Shock it to me baby*
42. Engelbert Humperdinck - *Release me*
43. Beatles - *All you need is love*
44. Soul Survivors - *Expressway to your heart*
45. Beatles - *Penny Lane/Strawberry fields forever*
46. Bobby Vinton - *Please love me forever*
47. Procol Harum - *A whiter shade of pale*
48. Martha Reeves and The Vandellas - *Jimmy Mack*
49. Aretha Franklin - *Baby I love you*
50. Royal Guardsmen - *Snoopy versus the Red Baron*

LEONARD COHEN,
POETA DEL AMOR
Y DE LA MUERTE

¿Poeta cantante? ¿Cantante que recita? La aparición de Leonard Cohen en el pa – norama musical de 1967 es una de las grandes sorpresas del año. Las canciones amargas y profundas de Cohen, perfilando un optimismo que nunca acaba de reali – zarse, y su voz, timbrada de matices sensi – tivamente graves, formarán una isla dentro del folk que le colocará como nuevo gran padre del género, en un paréntesis en el que Dylan se sumerge en un sonido próxi – mo al country-rock y el folk-rock se halla en un excelente momento de auge.

Leonard Cohen (21-9-34, Montreal, Ca – nadá) estudia literatura inglesa en la uni – versidad de McGill y la de Columbia. En 1956 publica su primer libro de poemas. Su obra poética se extiende paulatinamente con títulos como *The spice box of Earth, Let us compare mythologies, Flowers for Hiltler, Parasites of Earth* y otros, recogidos en el volumen *Poems 1956-68.* Interesado también en la música, su debut mayoritario se produce gracias a una película realiza – da por la National Film Board de Canadá, rodada en una actuación suya y titulada *Ladies and gentlemen... Mr. Leonard Co – hen.* En los años 60, sus novelas *The favorite game* (63) y *Beautiful losers* (66) le convierten en un autor conocido y popula – rizado. Musicalmente, su primer éxito lo tiene en la voz de Judy Collins, que en 1966 convierte en hit su canción *Suzanne.*

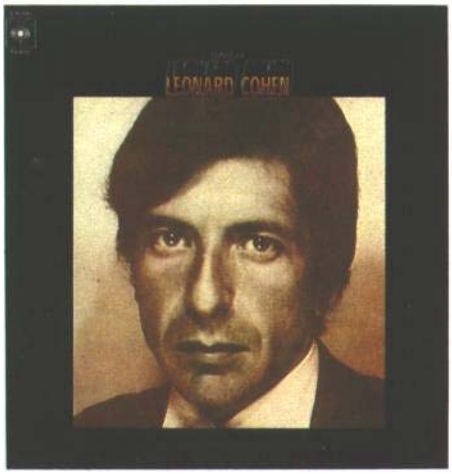
En 1967, Leonard graba su primer LP: *Songs of Leonard Cohen,* que se edita a comienzos de 1968. El álbum coincide con actuaciones revelantes, como la del Mariposa Folk Festival de Canadá, su in – tervención en el festival de Newport y dos conciertos en el Central Park de Nueva York. Convertido en un nuevo líder, su obra no sufrirá los embites de la fama ni la comercialización del mercado. Cohen se – guirá fiel a sus principios, a su calidad y a su ideología.

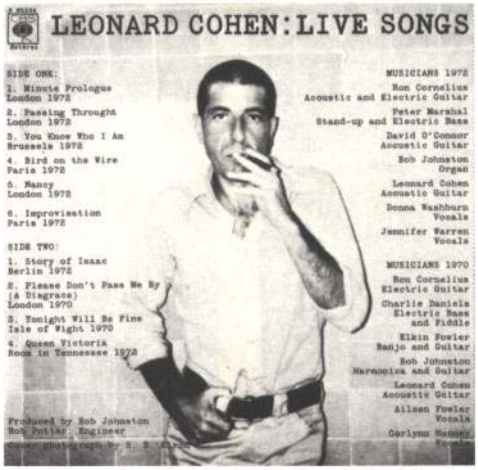


13. Leonard Cohen, una forma de cantar y de pensar distinta a la de sus predecesores en la onda folk, un auténtico poeta y un singular artista de profundo carisma.

Su segundo LP no llegará hasta 1969, *Songs from a room.* En 1970 actúa en el festival de Wight y realiza su primera gira europea, con su grupo The Army. Su caris – ma crece con las desapariciones constan – tes, en las que se refugia en la isla griega de Hydra. *Songs of love and hate* (71) y *Live songs* (73), grabado en vivo, forman su entrada en la nueva década, precediendo al gran éxito de *New skin for the old ceremony* (74), álbum que presenta en otra densa gira en la que se define como soldado, aunque se niega a hablar de guerras o partidos.

Con *Greatest hits* (75) se establece otro denso paréntesis, roto en 1977 al editarse *Death of a ladies' man* y de nuevo en 1979 al publicar *Recent songs.* Leonard Cohen marca así la distancia entre la urgencia y la necesidad de un mercado en el que triunfa y su propia urgencia o necesidad como creador. Su importancia, partiendo de la segunda mitad de los años 60 y llegando a la década de los 80, es una de las más vitales y trascendentes de la historia de la música, dándole incluso una dimensión propia en el campo de la poesía.



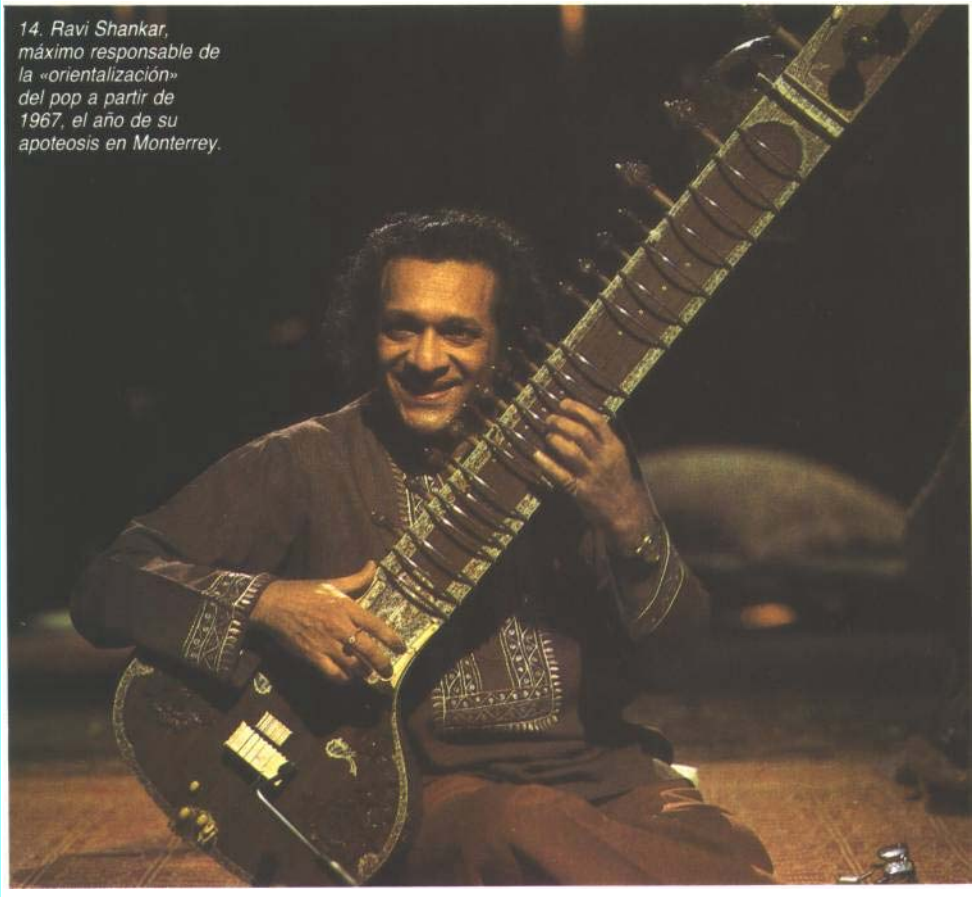


RAVI SHANKAR, INTRODUCTOR DE LA MÚSICA HINDÚ EN EL ROCK

Ravi Shankar (1920, Benarés, India) es hijo de una familia ortodoxa hindú de brahmanes. Músico desde niño, interviene en la compañía de música y danza de su hermano mayor Uday. En 1939 regresa a la India y recibe lecciones de sitar del gurú Baba Khan, virtuoso en la difícil técnica del sitar*, el instrumento más im – portante del folklore hindú. Convertido a su vez en un maestro, cuando los Beatles, y en especial George Harrison, se sienten identificados con las formas religiosas y espirituales orientales, descubren a Ravi. Harrison se convertirá en un ferviente adicto de Shankar, del que recibe lecciones y con el cual trabaja muy a menudo. En 1967, con el tema *Within you without you,* incluido en el álbum de los Beatles *Sgt. Pepper's,* puede decirse que la influencia de la música oriental cobra su máximo auge y es el punto de partida para varios fenómenos paralelos: en primer lugar, provoca que el propio Ravi Shankar inaugure una escuela de música, la Kinnera School of Music, en Los Angeles; y, en segundo lugar, que Ravi actúe en el festival de Monterrey aquel año, galvanizan – do a los espectadores con su sonido y su técnica y consagrando su nombre y su clase mundialmente.

Ravi Shankar intervendrá en Woodstock en 1969 y en el concierto para Bangla Desh en 1971 (con George Harrison, Bob Dylan, Eric Clapton, etc.). En 1974, cuando George Harrison crea su marca discográfi – ca, la Dark Horse Records, uno de sus primeros artistas es Ravi Shankar.

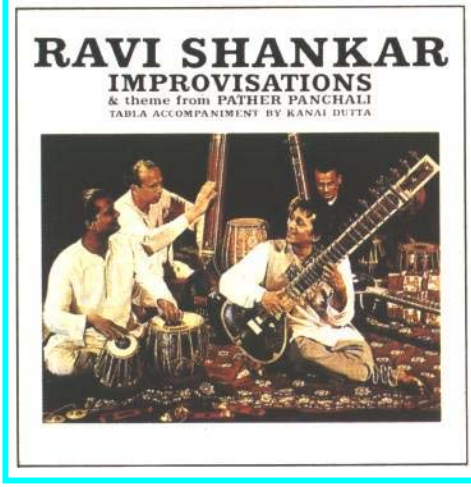
La Discografía de Ravi Shankar es muy amplia, con obras notables dentro de la cultura hindú y popularizadas en occidente especialmente entre los años 1967 y 1971. En el campo del rock, la aplicación del si – tar como instrumento alternativo ha sido practicada por muchos músicos (George Harrison de los Beatles, David Mason de Traffic, etc.) y las secuelas de la influencia musical oriental resultan muy manifiestas en innumerables grabaciones y fenóme – nos de la historia del rock.

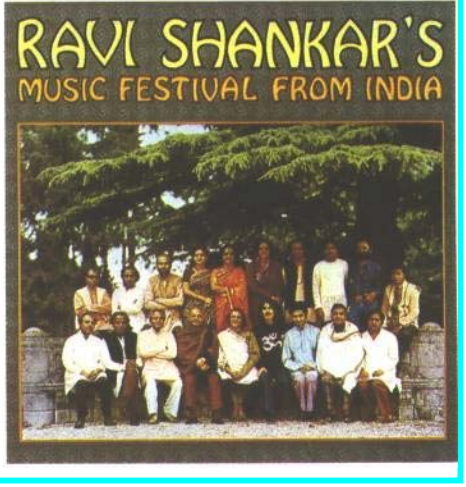


14. Ravi Shankar, máximo responsable de la «orientalización» del pop a partir de 1967, el año de su apoteosis en Monterrey.

SITAR, EXOTISMO PARA EL ROCK

El sitar es uno de los más antiguos instrumentos procedentes de la India; su origen se remonta al siglo XIII aproxima – damente. Con seis o siete cuerdas princi – pales, y con un número que oscila entre 11 y 13 de auxiliares (que vibran por simpatía), así como con dos cajas de resonancia, es uno de los instrumentos de cuerda de mayor complejidad y difi – cultad de ejecución. A mitad de los años 60, el rock lo incorpora, de la mano de George Harrison (Beatles) y Brian Jones (Rolling Stones); pero es el gran maestro Ravi Shankar quién no sólo lo introduce sino que lo difunde, junto con su música, en la espectrografía rock. Otros grupos, como los Byrds o los Yardbirds, lo em – plearán. Entre 1966 y 1967, el guitarrista Vincent Bell lo convertirá en instrumento electrificado. Sin embargo, por la dificul – tad de su manejo y lo efímero como moda, su uso pronto quedará superado, salvo en lo concerniente al propio Shan – kar, cuyos conciertos y LP's seguirán interesando a lo largo de los años, tanto por la sonoridad mágica del sitar co – mo por la calidad de su obra.





VANILLA FUDGE,
EL PRIMER HEAVY-ROCK

Cuatro músicos con una dilatada expe – riencia amateur y también profesional for – man Vanilla Fudge en 1966. Mark Stein (10-3-47, Bayonne, New Jersey), piano, órgano y voz, milita en el grupo Rick Martin and The Showmen, donde conoce a Tim Bogert (20-8-44, Manhattan, New York), bajo y voz. Con el nombre de Pigeons alistan a Vince Martell (11-11-43, Bronx, New York), guitarra y voz; pero finalmente adoptan el nombre de **Vanilla Fudge** con la entrada del batería Carmine Ápice (15-12-46, Staten Island, New York). Los primeros compases de la banda se inician en diciembre de 1966. En 1967, el grupo destaca en la esfera neoyorquina por su sonido compacto, duro y vibrante, tremen – damente pesado e introductor del más puro heavy-rock.

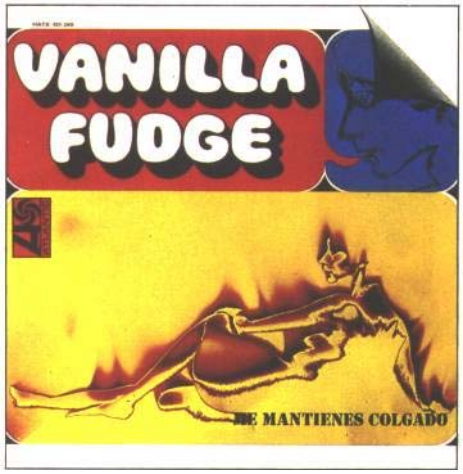
Su primer LP, *Vanilla Fudge,* consigue también su primer disco de oro. Parte del éxito se debe al tema *You keep me hangin' on,* un hit de las Supremes que en versión de los Fudge se convierte en una catarata de furia. A partir de aquí, los nuevos LP's serán una continuidad – no siempre váli – da – del primero, con versiones largas y complejas de canciones conocidas. Es – tos álbumes, hasta la separación de Va – nilla Fudge en 1970, son *The beat goes on* (68), *Rennaissance* (68), *Near the begin – ning* (69) y *Rock and roll* (70). El grupo se separá finalmente, incapaz de evolucio – nar en progresión con la música de este tiempo.

Al separarse, Bogert y Ápice forman el grupo **Cactus.** En realidad querían unirse a Jeff Beck para formar un trío, pero un accidente de Beck impidió la unión y Bo – gert y Appice optaron por la creación de Cactus, con Rusty Day (voz y armónica) y Jim McCarty (guitarra). Éstos provenían de los Detroit Wheels de Mitch Ryder; y, antes, McCarty de la banda de Buddy Miles, y Day, de Amboy Dukes, el grupo de Ted Nugent→.

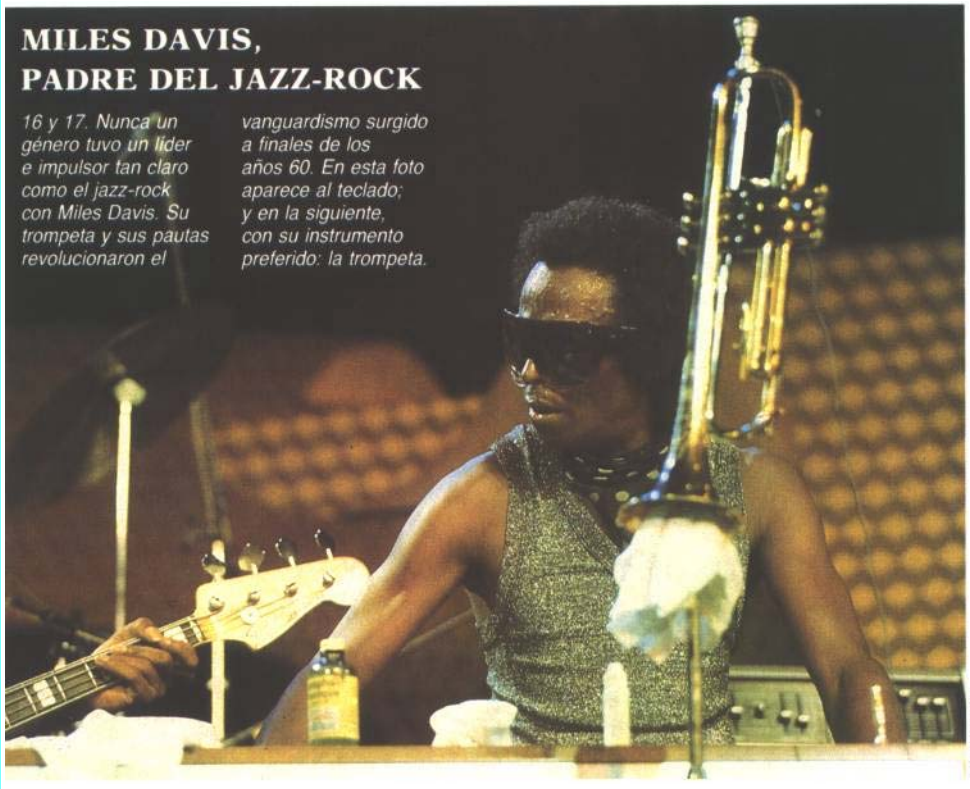
15. Vanilla Fudge fue uno de los primeros grupos heavy en Estados Unidos. Música de alta temperatura, aunque de escasa supervivencia.

Cactus tendrá una existencia discontinua sin cuajar a pesar de contar entre los buenos grupos de rock de los primeros años 70. Sus LP's *Cactus* (70), *One way... or another* (71) y *Restrictions* (72) forman una lenta escala – da de aceptación, que culmina con el media – no éxito obtenido por el tercero de ellos. El grupo, con algunos cambios (como la adi – ción del cantante inglés Pete French y el pianista Duane Hitchings), se disolverá des – pués de un cuarto LP, titulado *Hot and sweaty* (72).

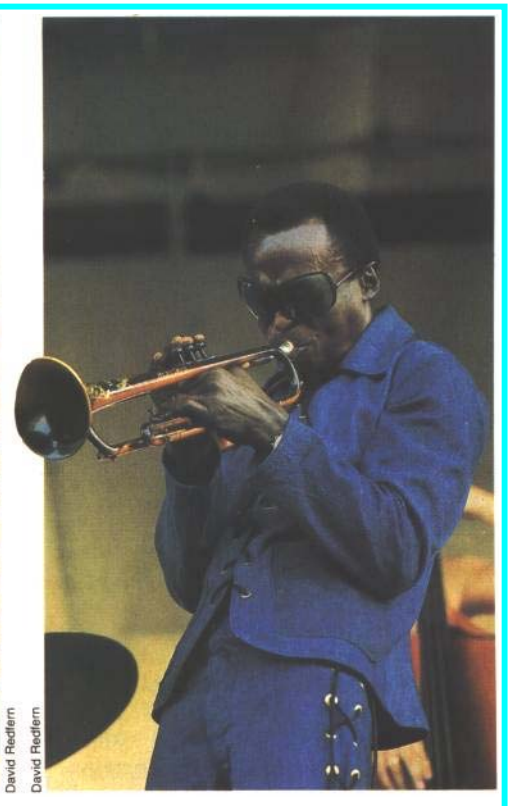
Bogert y Appice sí se unirán entonces a Jeff Beck, que ha disuelto su Jeff Beck Group→, mientras el resto sigue con New Cactus hasta desaparecer, **Beck, Bogert and Appice** grabarán por su parte un único álbum, titulado precisamente *Beck, Bogert and Appice* (73). Su música, a pesar de ser poderosa y fuerte, no cuaja, especialmente teniendo en cuenta antecedentes como Cream en los años 1966-68 o West, Bruce and Laing en 1972. El trío se separará en 1974. Appice se unirá a Rod Stewart como batería y será coautor, con él, del éxito *Da ya think I'm sexy?* Bogert seguirá la senda de la oscuridad, como Martell y Stein.



MILES DAVIS, PADRE DEL JAZZ-ROCK



16 y 17. Nunca un género tuvo un líder e impulsor tan claro como el jazz-rock con Miles Davis. Su trompeta y sus pautas revolucionaron el vanguardismo surgido a finales de los años 60. En esta foto aparece al teclado; y en la siguiente, con su instrumento preferido: la trompeta.



David Redfern

David Redfern

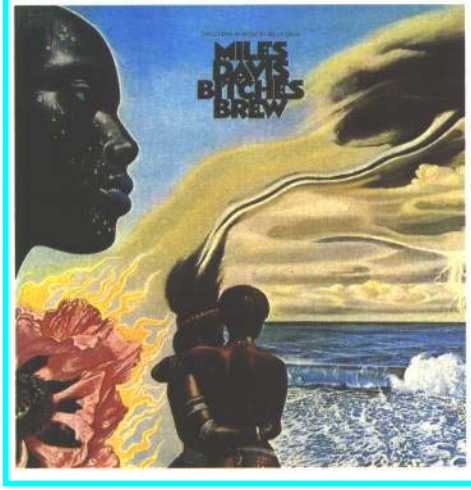
La influencia decisiva de Miles Davis (25-5-26, Alton, Illinois) en la progresión del rock, partiendo de su entronque con el jazz, es fundamental no sólo a nivel de creación musical e ideología, sino por la aportación que el propio Miles ha hecho albergando en sus grupos, a lo largo de su carrera, a instrumentistas posteriormente básicos en esa evolución. Miles Davis es el primer músico vanguardista de la historia del jazz, un auténtico innovador que habría de cambiar sustancialmente las formas sónicas y las pautas clásicas del género. Coetáneo de otros dos monstruos sagra – dos, Ornette Coleman y John Caltrane, su constante progresión le ha hecho llegar mucho más allá que ellos (Coltrane, de todas formas, moriría en plena cumbre).

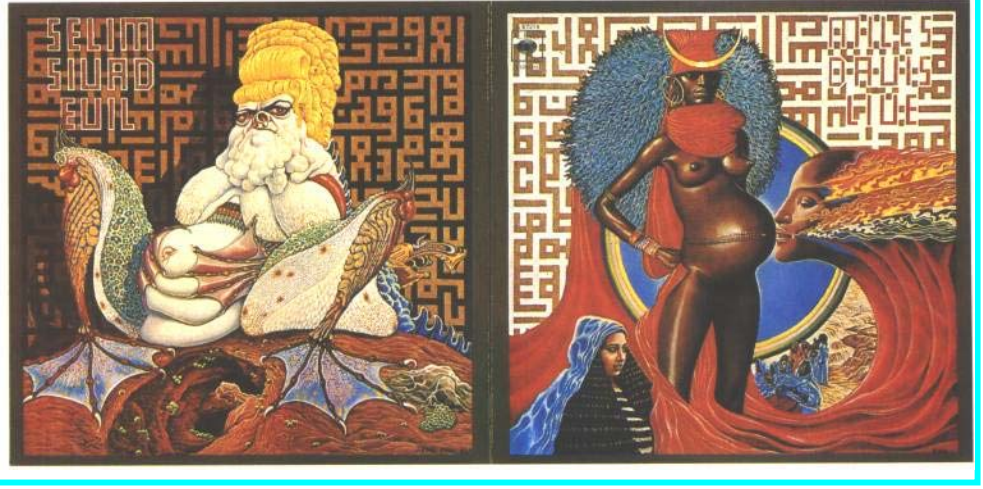
Miles graba su primer disco el 25 de noviembre de 1945. Miembro del grupo de Charlie Parker, otra luminaria del jazz, estudia en Nueva York y conoce a Cole – man Hawkins. En 1948, Miles conoce a Bill Evans, y con él crea un tipo nuevo de orquestaciones y arreglos en la esfera jaz – zística. Con su trompeta mágica recrea pri – mero el estilo de las big-bands, dirigiendo dos, y en los años 50 forma el Miles Davis Quintet, con John Coltrane al sexo. Durante este tiempo toca con Thelonious Monk, Son – ny Rollins, Milt Jackson, Charlie Mingus y todos los gigantes del jazz. A finales de los 50, su álbum *Sketches of Spain* inicia su primera etapa discográfica de éxito, con la plena aplicación de sus fórmulas y técnicas Instrumentales. Durante los años 60, Miles ofrece constantes muestras de su vanguar – dismo, *Miles ahead, Fillies de Kilimanjaro;* y por fin, en 1967, edita su obra clave, *Miles in the sky,* que supone la ruptura total. De 1967 a 1973, la discografía del trompeta se llena de LP's cruciales: *Bitches brew* (70, álbum doble), *Live-evil* (72, doble), *In con – cert* (73, doble). Son álbumes barrocos, complejos, con largos desarrollos sónicos sin aparente forma, a modo de jams conti – nuas. En 1973 es elegido mejor músico y mejor trompeta del año en Inglaterra.

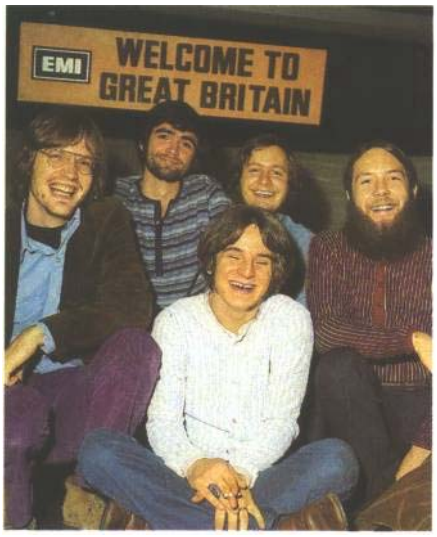
El jazz-rock, mientras tanto, ha cobrado carta de identidad, y los ex-músicos de Miles forman grupos revelantes y cada vez más fundamentales: John McLaughlin crea la Mahavishnu Orchestra→, Wayne Shorter y Joe Zawinul forman Weather Report→; Chick Corea, el Return to Fore – ver→; Herbie Hancock→, su propia ban – da; sin olvidar otros músicos, como Keith Jarrett, Dave Holland, Harvey Brooks, Jack De Johnette, Lenny White, Airto Mo – reira, Billy Cobham, etc.

A partir de 1973, la música de Davis se abarrocaría por completo, rompiendo ba – rreras ahora más sutiles y complejas. Una de sus últimas y mejores muestras disco – gráficas es el LP *Water babies* (77), graba – do con sus amigos Herbie Hancock, Way – ne Shorter, Ron Carter y Tony Williams.

A nivel personal, su techo rock fue su intervención en el festival de Wight.







BOX TOPS

Grupo estadounidense formado en 1965 por: Alex Chilton (28-12-50, Mem – pis, Tennessee), guitarra solista y voz; Gary Talley (17-8-47, Memphis), guita – rra; Billy Cunnimgham (23-1-50, Mem – phis), bajo; Dan Smythe, batería; y John Evans, órgano. En 1967 llegan al n.º 1 con *The letter,* un sensacional éxito que es seguido por varios hits más: *Cry like a baby, Soul deep, Neon rainbow, Choo choo train* y *The trouble with Sam.* Tom Boogs (16-7-47, Wynn, Arkansas) a la batería y Rick Allen (28-1-46, Little Rock, Arkansas) al teclado reemplazan a Smythe y Evans en 1968. En 1969, Swain Scharfer y Harold Cloud sustitu – yen a Cunninghan y Allen.

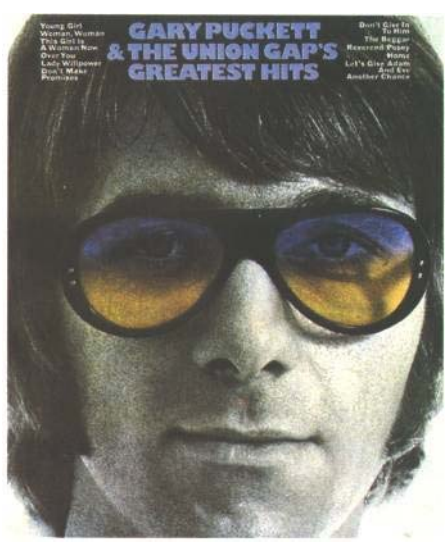
A comienzos de 1970, el grupo se separa dejando una larga lista de hits recogida en los LP's *The letter, Cry like a baby, Gratest hits,* etc. Alex Chilton, el líder, formará el grupo Big Star en 1972, con Chris Bell (cantante junto a Alex), Andy Hummel (bajo) y Jody Stephen (batería), y editará el LP *Big Star* (72). Bell se marchará después y los Big Star, tras un nuevo álbum, *Radio City,* se separarán, siguiendo Chilton en solitario sin ninguna trascendencia

AMERICAN BREED

Grupo estadounidense formado ini – cialmente con el nombre de Gary and The Nite Lights. Sus miembros son: Gary Loizzo (16-8-45), voz y guitarra; Al Ciner (14-5-47), guitarra; Chuck Col – bert (29-8-44), bajo; y Lee Anthony Gra – ziano (9-11-43), batería. En 1967 son top-5 en USA con *Bend me, shape me.* Después de otros hits menores, *Step out of your mind* y *Green light,* se producirán cambios que terminarán con la banda. Uno de sus últimos miembros, Kevin Murphy, formará Rufus→ en 1972 con Chaka Khan.

CAPTAIN BEEFHEART

Don Van Vliet (15-1-41, Glendale, Ca – lifornia), amigo y colega de Frank Zap – pa→ en sus comienzos, es, junto a él, uno de los más controvertidos persona – jes de la historia de la música. Con el nombre de Captain Beefheart forma la Magic Band, por la que pasan innumera – bles músicos a lo largo de los 10 años siguientes: Ry Cooder (guitarra), Jim Se – mens (guitarra), Herb Bermann (bajo), John French (batería), Alex St. Claire (guitarra), Jerry Handley (bajo), Jeff Cot – ton (guitarra), Zoot Horn Rollo (Bill Hark – leroad, guitarra), Rockette Morton (Mark Boston, bajo), The Mascara Snake (clari – nete), Artie Tripp, Elliot Ingber, Mark Marcellino y otros muchos más. Su dis – cografía es tan vanguardista como dis – par: *Safe as milk* (67), *Strictly personal* (68), *Trout mask replica* (69, doble), *Lick my decals off, baby* (70), *The spotlight kid* (71), *Clear spot* (72), *Mirror man* (73), *Unconditionally guaranteed* (74), *Blue jeans and moonbeams* (74) y, con Frank Zappa, *Bongo fury* (75). En 1975, Cap – tain disgrega la Magic Band y forma el grupo Mallard y no reaparece hasta el año 77, con su LP *File,* al que sigue *Shiney beast bat chain puller* (78) y *Doc at the radar station* (80).

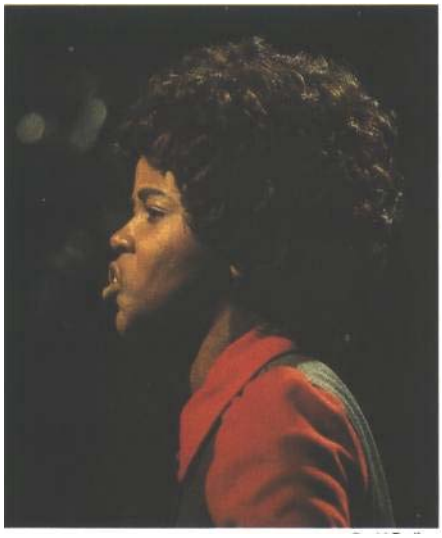


GARY PUCKETT AND THE UNION GAP

Uno de los más brillantes y rápidos éxitos comerciales de la música estado – unidense entre 1967 y 1969 lo protagoni – za este grupo formado por: Gary Puckett (17-10-42, Hibbing, Minnesota), voz so – lista; Dwight Bement (28-12-45, San Die – go, California), saxo tenor; Kerry Chater (7-8-45, Vancouver, Canadá), bajo; Paul Wheatbread (8-2-46, San Diego, Califor – nia), batería; y Gary Withen (22-8-46, San Diego, California), teclado. Su pri – mer LP, *Gary Puckett and The Union Gap,* su imagen (visten uniformes de la guerra civil americana) y tres hits conse – cutivos en single, *Woman woman, Young girl* y *Lady Willpower,* les consagrarán en 1968. Otros dos nuevos LP's, *Young girl* e *Incredible,* y todavía un cuarto hit, *Over you,* marcarán con claridad el inicio del declive hasta la separación final en 1971.

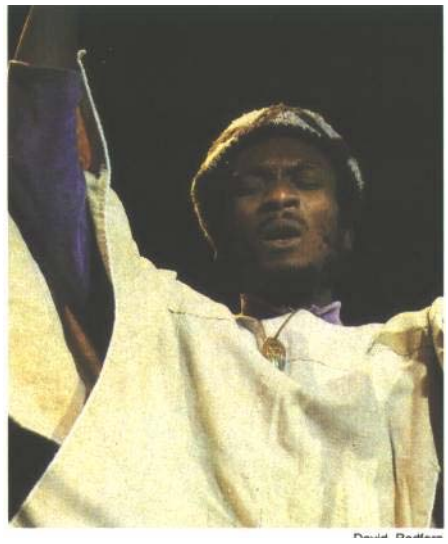
JOHN FRED AND HIS PLAYBOY BAND

Grupo estadounidense formado por: John Fred (8-5-45, Baton Rouge, Loui – siana), voz y armónica; Ron Goodson (2-2-45, Miami, Florida), trompeta; Tom – my De Generes, (3-11-46, Baton Rou – ge), órgano; Andy Bernard (45, New Or – leans), saxo; Harold Cowart (12-6-44, Baton Rouge), bajo; Joe Miceli (9-7-46, Baton Rouge), batería; Charlie Spinoza (29-12-48, Baton Rouge), trompeta; y Jim O'Rourke (14-3-47, Fall River, Massachusetts), guitarra. Después de un hit en single, *Agnes English* y el LP del mismo título, su n.º 1 de 1967 con *Judy in disguise* les propulsará a la fama aunque sin continuidad posterior. Sus otros LP's son *John Fred and his playboys, 34.40 of John Fred, Permantly stated* y *Love in my soul.*



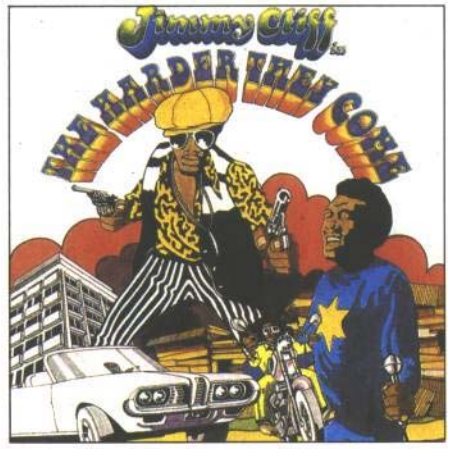
P. P. ARNOLD

Miembro de The Ikettes, el grupo vocal femenino de acompañamiento de Ike and Tina Turner→, P. P. Arnold (1946, Los Angeles, California) se traslada a In – gleterra en 1966 y debuta como solista en el sello Inmediate del manager de los Stones, Andrew Loog Oldham. Su primer single, *The first cut is the deepest,* un tema de un actor todavía desconocido llamado Cat Stevens→, es su más im – portante impacto, no superado por otros hits menores: *The time has come,* en el mismo 67, y *Groovy* y *Angel of the mor – ning,* en 1968. En 1967, el grupo Nice→ a acompañará como banda de respaldo. Mick Jagger (de los Stones) y Steve Marriott (miembro de Small Faces→ y después de Humble Pie→) producirán su mejor LP: *Kafunta.* En 1969, P. P. interviene en las obras *Catch my soul* y, en 1970, *Jesús Christ Superstar.* Poste – riormente volverá a cantar en los coros de los discos de otros artistas.



JIMMY CLIFF

De verdadero nombre James Cham – bers (1948, St. Catherine, Jamaica), Jim – my es uno de los primeros introductores del reggae en el mundo. Comienza a cantar en 1962 en Kingston, Jamaica; y, tras un primer hit local, *Hurricane Hat – tie,* se traslada a Inglaterra en 1965. Chris Blackwell, manager de Island Re – cords, la editora que introducirá el reg – gae, le ofrece la oportunidad de grabar. El primer álbum, *Hard road to travel* (67), confirma a Cliff como estrella. Durante cinco años se suceden los impactos con temas como *Wonderful world, beautiful people, Wirld world* (compuesto por Cat Stevens), *Vietnam;* y también compone hits para otros artistas: *You can get it if you really want* (Desmond Dekker) y *Let your yeah be yeah* (The Pioneers). Sus nuevos LP's, *Jimmy Cliff* (69) y *Another cycle* (71), preceden a su debut como actor en el film *The harder they come* (72). Jimmy continuará con su regular línea de excelentes LP's : *Unlimited* (73), *Struggling man* (74), *House of exile* (74), *Brave warrior* (75), *Follow my mind* (78) y discos de éxitos. Ya en los años 80, edita notables LP's, como *I am the living* (80), *In concert* (81) y *Give the people what they want* (81).



CHAMBERS BROTHERS

Grupo estadounidense formado por los hermanos Chambers, Lester (13-4-40), Joe (22-8-42), George (26-9-31) y Willie (2-3-38), todos de Lee County, Mississippi. Se trasladan a Los Angeles en los años 50; y sus primeros éxitos en los 60, *Your old lady* y *People get ready,* son la antesala de su fama a partir de 1967. Con el batería Brian Keenan completando la banda y con un Fuerte R&B, son llamados los Hippies Negros y alcanzan dos hits fundamenta – les en su carrera: *Time has come today* y *I can't turn you loose.* Hasta 1971 mantendrán su prestigio con *Shout, Fun – ky* y otros impactos menores.

TOMMY BOYCE AND BOBBY HART

Dúo estadounidense formado por dos autores de canciones. Tommy Boyce (1944, Charlottesville, Virginia) vive en Los Angeles desde los 12 años. Su pri – mer éxito como autor será *Be my guest* para Fats Domino (escrita por él, Fats y John Marascalco). Bobby Hart (1944, Phoenix, Arizona) es hijo de un predica – dor. El primer éxito de ambos ya unidos como autores es *Come a little bit closer* en 1964, cantado por Jay and The Ameri – cans. En 1966 comenzarán a componer para The Monkees, y la mayor parte del material grabado por ellos pertenecerá a Boyce and Hart. En 1967, graban como dúo. Su primer single, *I wonder what she's doing tonight?,* les reporta un exce – lente éxito. Concentrados de Nuevo en su carrera, formarán los nuevos Monkees→ en 1976 con Dolenz y Jones, dos de los Monkees originales, pero sólo grabarán un LP, *Jones, Dolenz, Boyce and Hart.* En la etapa 1964-1968 habían compues – to 300 canciones y las ventas superaban los 40 millones de discos.

CANNED HEAT, ROCK AND BLUES CON RAÍCES

18. Un grupo histórico, reunión de figuras y de fuerte personalidad dentro del rock de fines de los años 60. La muerte de su líder, Al Wilson, torpedeó parte de su futuro.

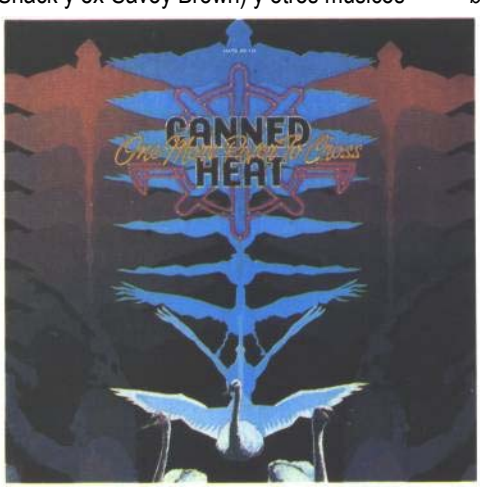
Formados en 1965, separados a co – mienzos del 66, reformados este mismo año y afianzados en 1967, Canned Heat es una de las grandes bandas autóctonas de blues en Estados Unidos. El grupo inicial está formado por: Bob «The Bear» Hite (26-2-45, Torrance, California), voz solis – ta; Al Wilson (4-7-43, Boston, Massachu – setts), guitarra; Henry Vestine (25-12-44, Washington DC), guitarra; Larry Taylor (26-6-42, Brooklyn, New York), bajo; y el batería Frank Cook. Su primer álbum, *Cannet Heat,* y la aparición en el festival de Monterrey de este año, 1967, les confir – man, especialmente por la idiosincrasia de algunos de sus miembros. Al Wilson es uno de los nuevos innovadores del rock y el blues, autor de temas posteriormente famosos. Bob Hite, apodado *The Bear* (El oso), tiene una voz única, sustentada por una figura que supera los 100 kilos. Henry Vestine, uno de los grandes guitarras de estudio en Estados Unidos, forma con ellos la trilogía principal.

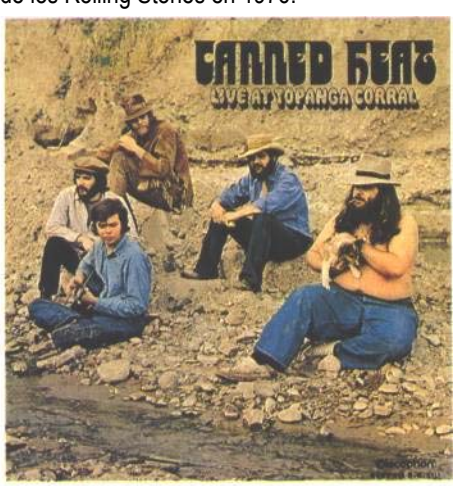
En 1968, Cook se va; y entra el batería Adolpho «Fito» de la Parra (8-2-46, Ciudad de México, México). Éste es ya el grupo clave, que graba el LP *Boggie with Canned Heat,* del cual será éxito el tema *On the road again,* y los álbumes *Livin' the blues* y *Hallelujah* (69), así como otro hit en single, *Going up the country.* Henry Vesti – ne abandonará el grupo, siendo reempla – zado por otro gran guitarra, Harvey Man – del, en el 69. Vestine formará un grupo, Sun, que disolverá en 1970 para volver con los Heat, sustituyendo entonces a Larry Taylor, que se une a John Mayall.

El inicio de los años 70 es el período de cambios y convulsiones en la banda. La principal es la muerte de Al Wilson, por causa de drogas, el 3 de septiembre, en Los Angeles. Le sustituye Joel Scott Hill (13-8-39, San Diego, California). Este año se editan tres LP's: *Vintage Heat, Live in Europe 1970* y *Future blues.* En el 71, los Heat graban con John Lee Hooker, uno de los padres del blues en América, el LP *Hooker 'n' Heat.* Los cambios siguen siendo constantes mientras tanto. Mandel se va, para tocar con Mayall; y Antonio de la Barre – da, también mexicano, es el nuevo bajista, aunque Larry Taylor vuelve ocasionalmente en este tiempo.

Después del álbum *Historical figures and ancient heads* (72), la banda sufre una nue – va convulsión interna; y en 1973 la forman: Bob Hite, Henry Vestine, De la Parra, De la Barreda, Ed Beyer al teclado y James Shane a la guitarra. Esta formación graba *The new age* (73). Richard Hite sustituye a De la Barreda para *One more river to cross* (74). En 1976, Cannet Heat sigue en pie, mante – niendo su tradición bluessy; pero los cos – tantes cambios diluyen el potencial de la banda, que cuenta con las guitarras Gene Taylor y Chris Morgan, Richard Hite como cantante, Stan Webb al bajo (ex-Chicken Shack y ex-Savoy Brown) y otros músicos diversos. A fines de los años 70, aun sin desaparecer, Cannet Heat mantenía de sus orígenes tan sólo el nombre. A nivel recopilatorio son de destacar los LP's *Cookbook* (70) y *Live at Topanga Corral,* editado en 1976 pero con material inédito de la mejor formación Heat, la de 1968.

De los hombres que pasaron por la banda, el de mejor carrera individual es **Harvey Mandel** (11-3-45, Detroit). Antes de unirse a Canned Heat había grabado los LP's *Christo Redentor* (68), *Righteous* (69) y *Games guitars play* (69). Después se uniría a los Head, tocaría con John Mayall, formaría el grupo instrumental Pu – re Food and Drug Act y seguiría grabando LP's: *Get off in Chicago* (71), *Baby batter* (71), *The snake* (72), *Shangrenade* (73) y el recopilatorio *Best of Harvey Mandel* (75). Reputado guitarra de sesión, intervie – ne como músico de estudio en innumera – bles grabaciones, como el LP *Black and blue* de los Rolling Stones en 1976.





EL UNIVERSO PSICODÉLICO

Londres no era San Francisco en 1967. Pero era un centro del pop, un foco de vanguardia, un germen de inquietudes.

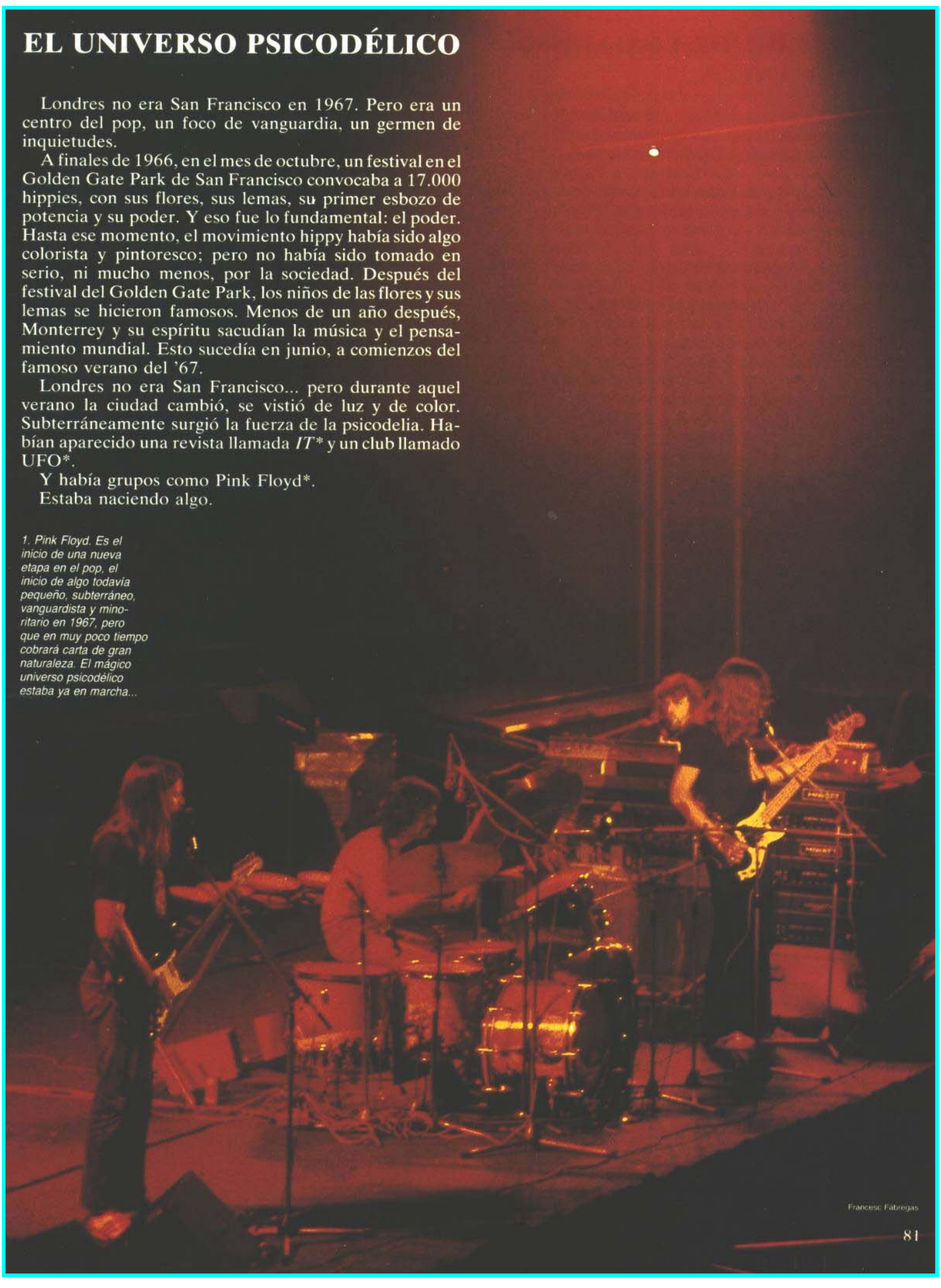
A finales de 1966, en el mes de octubre, un festival en el Golden Gate Park de San Francisco convocaba a 17.000 hippies, con sus flores, sus lemas, su primer esbozo de potencia y su poder. Y eso fue lo fundamental: el poder. Hasta ese momento, el movimiento hippy había sido algo colorista y pintoresco; pero no había sido tomado en serio, ni mucho menos, por la sociedad. Después del festival del Golden Gate Park, los niños de las flores y sus lemas se hicieron famosos. Menos de un año después, Monterrey y su espíritu sacudían la música y el pensamiento mundial. Esto sucedía en junio, a comienzos del famoso verano del '67.

Londres no era San Francisco... pero durante aquel verano la ciudad cambió, se vistió de luz y de color. Subterráneamente surgió la fuerza de la psicodelia. Habían aparecido una revista llamada *IT** y un club llamado UFO*.

Y había grupos como Pink Floyd*.

Estaba naciendo algo.

1. Pink Floyd. Es el inicio de una nueva etapa en el pop, el inicio de algo todavía pequeño, subterráneo, vanguardista y minoritario en 1967, pero que en muy poco tiempo cobrará carta de gran naturaleza. El mágico universo psicodélico estaba ya en marcha...



Francesc Fabregas

ALREDEDOR DE LOS ABISMOS SUBTERRÁNEOS...

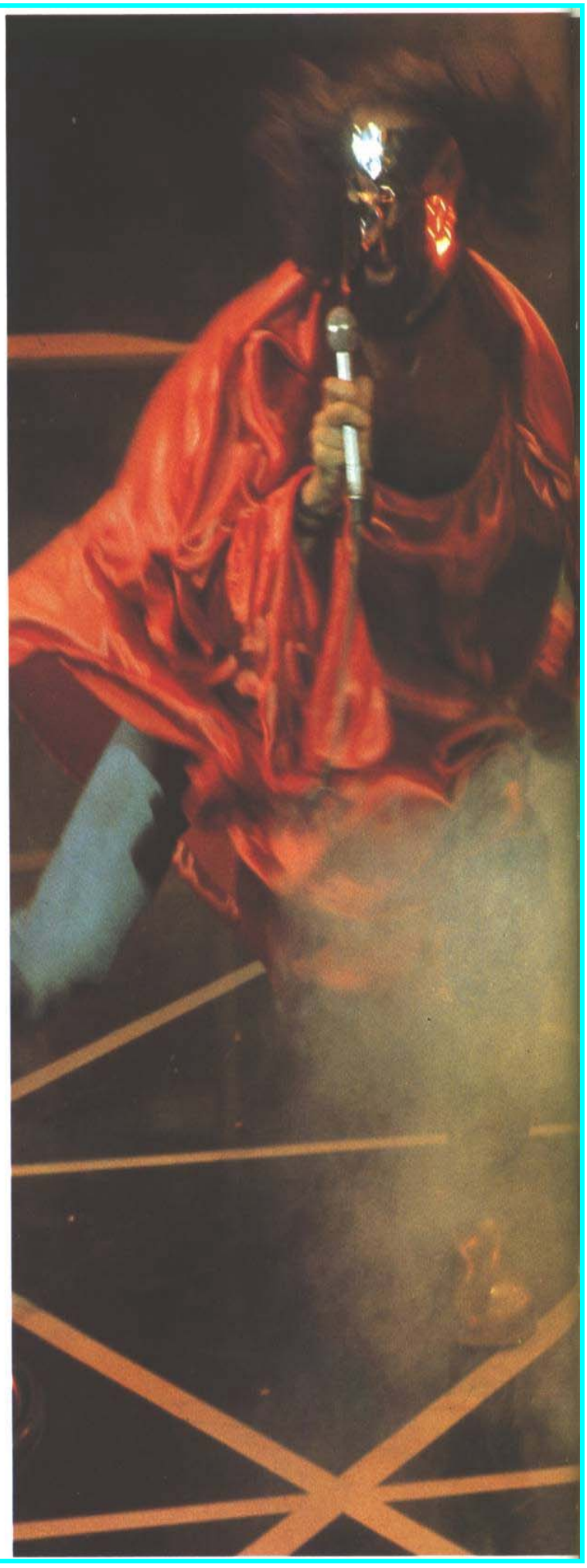
El verano del '67, en Londres, fue un estallido pop. Es decir, fue un estallido para los que no sabían nada de lo que se había estado fraguando en la base del pop, para los que sólo miraban a los Beatles y a los grupos que dominaban el top-10 de éxitos. Pero para los que escudriñaban la música en todas direcciones, ese verano no fue más que una consumación y una realidad, la realidad de la psicodelia. La psicodelia había llegado mucho antes a Londres, en otoño de 1966; y, a lo largo de la primera mitad del 67, había crecido hasta tomar carta de naturaleza. El verano era únicamente la consumación, el pleno apogeo de una fantasía. Las calles se poblaban de nuevas ropas y una chica podía regalarte una flor y darte un beso mientras te decía: «Paz y amor, hermano».

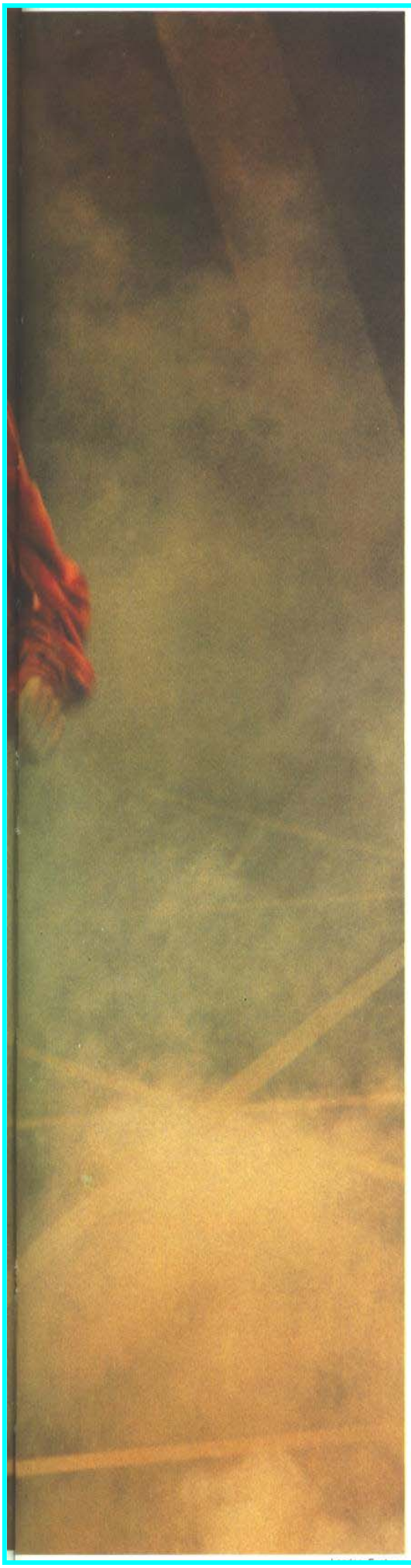
Y, de algún lado, una música aún extraña te envolvía:

Lime and limpid green, the second scene.
The fights between the blue you once knew.
Floating, down the sounds resounds.
Around the icy waters underground.
Winding signs flap.
Flicker, flicker, flicker, flam, pow, pow.
Stairways scared and death rules there.
Blindman limpid green the sounds
Sorrounds the icy waters.

(Tilo y verde diáfano, la segunda escena.
Las luchas entre el azul que antaño conociste.
Flotando, allá abajo el sonido resuena.
Alrededor de los abismos subterráneos de heladas aguas.
Sinuosos signos se agitan.
Fulgor, fulgor, fulgor, flam, pam, pam.
Las escaleras amedrentaron y la muerte reina allí.
El hombre ciego, verde diáfano, los sonidos,
rodea las heladas aguas.)

Y esto era Pink Floyd*, con una canción de su líder, Syd Barrett, titulada *Astronomy domine*; que pertenecía a su primer LP, *The piper at the gates of dawn.*





2. A la izquierda, una imagen de un show de Arthur Brown. La diferencia entre un concierto habitual en 1967, a cargo de un clásico grupo pop, con sus miembros estáticos en escena, tocando sus instrumentos y cantando, y este show por ejemplo de Brown, con su Crazy World de respaldo, es obvia. El pop estaba cambiando una vez más, y la fantasía del psicodelismo que llegaba de California daría alas a una nueva imaginería visual y artística. Arthur Brown, cantando con una antorcha en la cabeza, o grupos como Tomorrow o como Soft Machine, con proyecciones luminosas, eran la antesala, el primer paso.

3. En la página de la izquierda, abajo, una muestra de light-show *y psicodelismo. La imagen de un músico en pleno éxtasis interpretativo, desenfocada por las luces y bañada por colores siempre cambiantes. El público se sentía invadido, por primera vez, por dos emociones distintas que le proporcionaban dos sentidos diferentes: el oído y la vista. Ambos se fusionaban en el espíritu y ambos canalizaban los sentimientos.*

EL PORQUÉ DE LA PSICODELIA

La psicodelia se apodera de Inglaterra, tomando como base central Londres, a lo largo de 1967, pero con especial relieve en el verano. ¿Qué influyó de forma tan decisiva en esta incidencia, con algo que estaba sucediendo en la costa oeste de Estados Unidos?

En primer lugar, la música había roto ya desde mucho antes las barreras de la distancia. Junto a los medios informativos, la música era ya el vehículo más rápido para difundir una noticia, para propagar una moda o para gritar a los cuatro vientos un cambio.

Por otro lado, los «mayores» podían escuchar una canción pop y no captar su mensaje. Para ellos, el sonido era una tortura eléctrica; y los cantantes, unos vocingleros insoportables. A duras penas lograban oír lo que decían; y, si lo escuchaban, se quedaban desconcertados. Canciones como las de Pink Floyd, que acabamos de citar, desbordaban por completo su capacidad de comprensión, y hasta de reacción.

La revolución pop, pues, contaba con un arma directa y abierta. Los medios para convertir esta arma en algo efectivo y contundente existían ya de hecho. En Estados Unidos, por la voluntad de una generación rebelde, que protestaba por una guerra y que buscaba sus propios paraísos. En Inglaterra, los medios eran los generados por el propio estallido del pop: clubs, emisoras piratas y, por supuesto, un público ávido y siempre renovado que buscaba sus propias notas identificativas, su música.

Las bases de un movimiento: radios piratas y clubs

El psicodelismo fue la música de la apoteosis, después de Beatles y Stones, después de Cream y con Hendrix en la cumbre de su lanzamiento. El psicodelismo era, por fin, la antesala del no-va-más, el espectáculo total, la forma de las formas. ¿Qué podía resistírsele?

Las radios piratas fueron las primeras que percibieron el aire renovador que surgía de California y que llegaba a Londres como puerta europea. En muy poco tiempo, los espacios de las emisoras clandestinas se llenaron de programas inequívocamente innovadores, entre los que destacó el *Perfumed garden* (Jardín perfumado) de John Peel, un locutor que más tarde sería productor, descubridor de estrellas, comentarista, escritor de libros sobre el fenómeno pop, etc. Peel programaba las canciones de éxito, pero también los discos que venían de Estados Unidos, del foco de la psicodelia, y los que en Inglaterra surgían como aislados entes individuales, sin apoyo. Él mismo se iba con un magnetofón por los clubs londinenses, grabando a los nuevos grupos que surgían en las sombras.

Y es que, en los clubs, la floreciente nueva ola inglesa ya no imitaba tan descaradamente a los Beatles ni a los Stones. Si el Marquee o el Flamingo habían sido cuna del nacimiento del rhythm and blues británico, ahora eran el albergue del psicodelismo, en competencia con el primer club psicodélico surgido con la tendencia musical, el UFO (**U**nidentified **F**lying **O**bject, por un lado, y también **U**nderground **F**reak **O**ut, por otro, términos ambos que delimitaban muy bien de-qué-iba-la-cosa: «Objeto volante no identificado» o «Marginados subterráneos»).

El orientalismo

Los grupos que tocaban en los clubs, más la presencia de un respaldo o cobertura comercial gracias a las radios piratas, favoreció el clímax del psicodelismo. La tercera fuerza potencial, la moda, no tardó en aparecer.

En Inglaterra muy especialmente, no hay tendencia musical sin una moda paralela que la vista. En el Londres pop del 67, la minifalda era la reina; pero el psicodelismo buscaba ya un paso más allá. Dado que la música, unida a la proliferación de las drogas, se hallaba muy vinculada en este momento con el orientalismo, la moda también se inclinó por las formas plásticas orientales. Comenzaron a venderse las túnicas hindúes, los saris, los abrigos de pelo, y un largo atrezzo que iba desde la bagatela de metal hasta unas gafas minúsculas, cuadradas o redondas, y, por supuesto, utensilios para *fumar*. Principalmente George Harrison, por parte de los Beatles, y en menor grado Brian Jones, de los Rolling Stones, se lanzaban al descubrimiento-reivindicación del sitar como instrumento musical. La aparición de Ravi Shankar completaba el cuadro. Luces, *light-shows,* hierba para fumar o LSD para tomar... el sumergimiento en la esfera de lo desconocido.

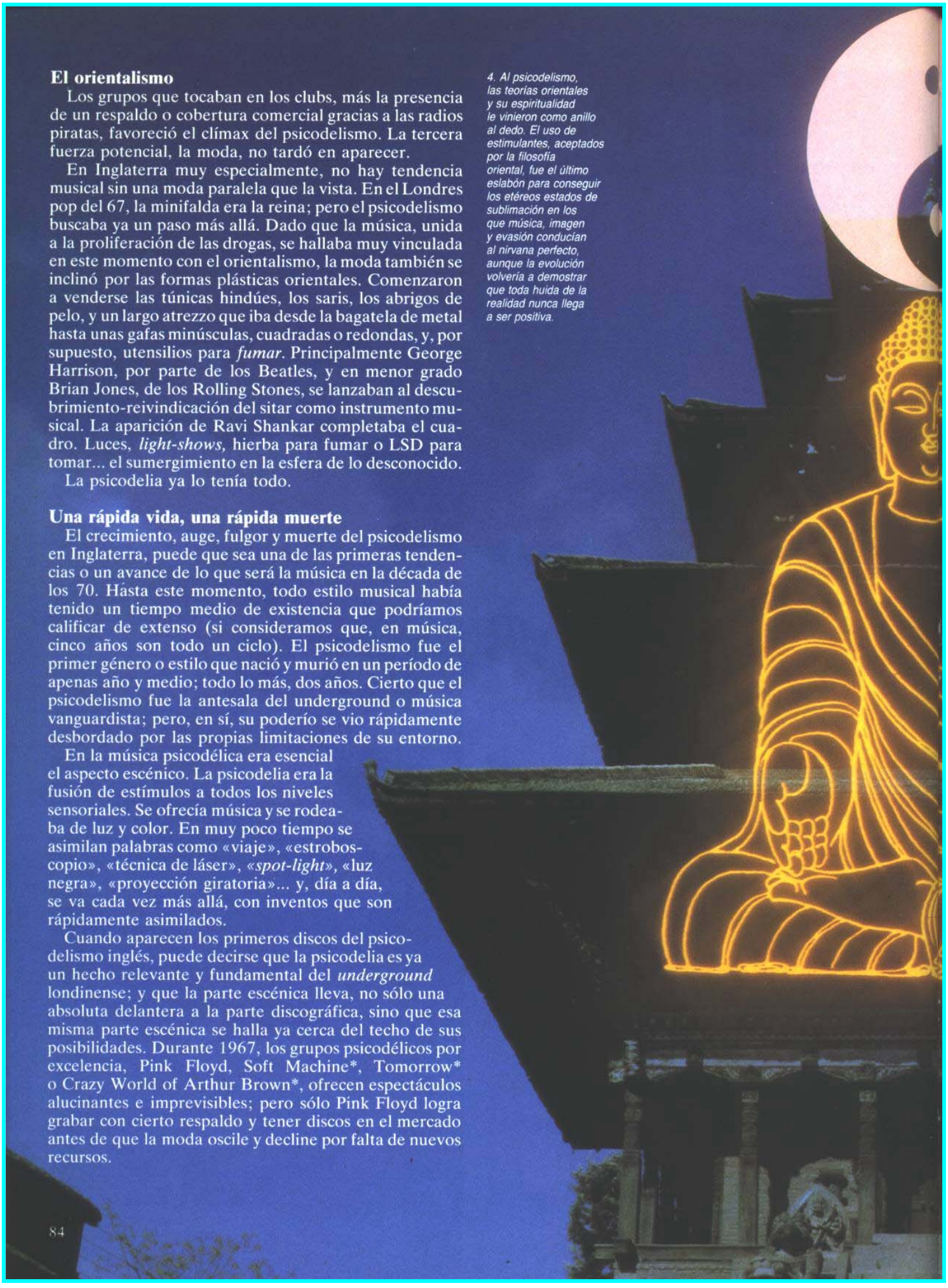
La psicodelia ya lo tenía todo.

Una rápida vida, una rápida muerte

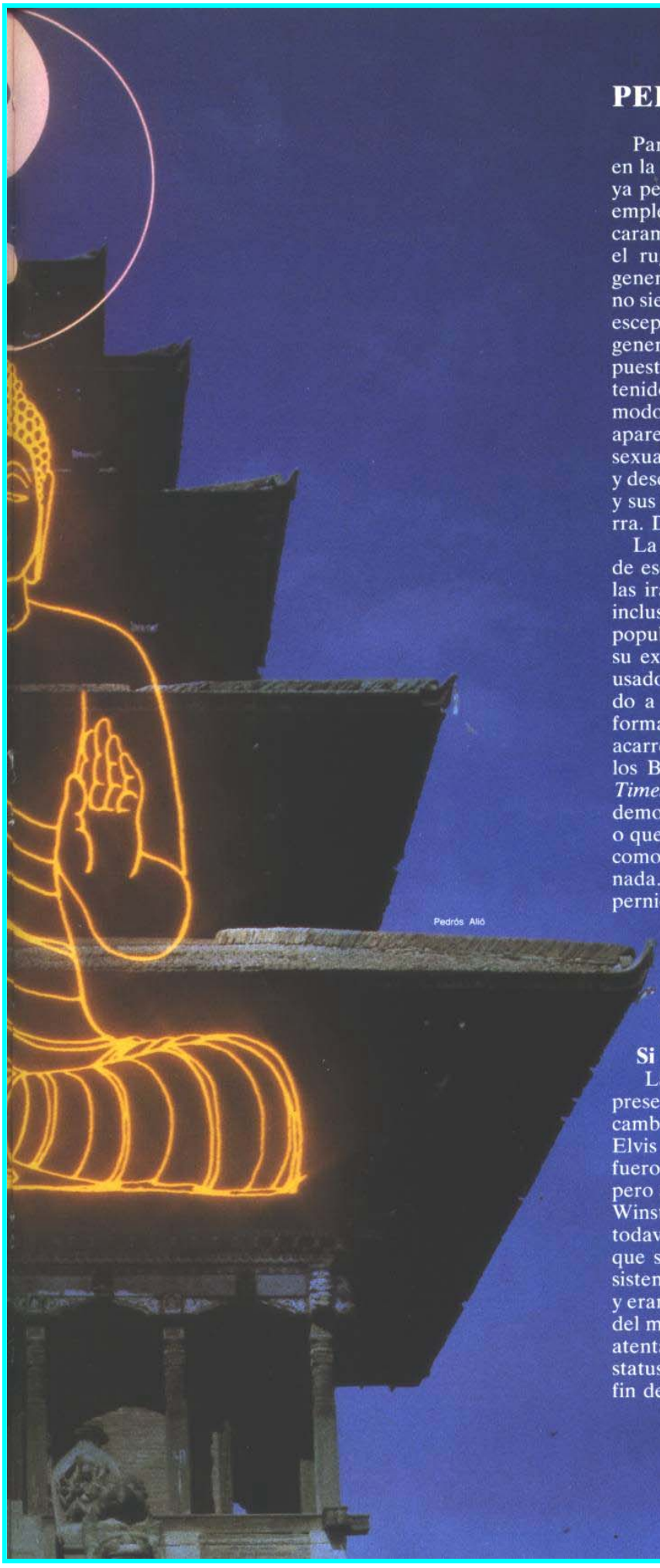
El crecimiento, auge, fulgor y muerte del psicodelismo en Inglaterra, puede que sea una de las primeras tendencias o un avance de lo que será la música en la década de los 70. Hásta este momento, todo estilo musical había tenido un tiempo medio de existencia que podríamos calificar de extenso (si consideramos que, en música, cinco años son todo un ciclo). El psicodelismo fue el primer género o estilo que nació y murió en un período de apenas año y medio; todo lo más, dos años. Cierto que el psicodelismo fue la antesala del underground o música vanguardista; pero, en sí, su poderío se vio rápidamente desbordado por las propias limitaciones de su entorno.

En la música psicodélica era esencial el aspecto escénico. La psicodelia era la fusión de estímulos a todos los niveles sensoriales. Se ofrecía música y se rodeaba de luz y color. En muy poco tiempo se asimilan palabras como «viaje», «estroboscopio», «técnica de láser», «*spot-light*», «luz negra», «proyección giratoria»... y, día a día, se va cada vez más allá, con inventos que son rápidamente asimilados.

Cuando aparecen los primeros discos del psicodelismo inglés, puede decirse que la psicodelia es ya un hecho relevante y fundamental del *underground* londinense; y que la parte escénica lleva, no sólo una absoluta delantera a la parte discográfica, sino que esa misma parte escénica se halla ya cerca del techo de sus posibilidades. Durante 1967, los grupos psicodélicos por excelencia, Pink Floyd, Soft Machine*, Tomorrow* o Crazy World of Arthur Brown*, ofrecen espectáculos alucinantes e imprevisibles; pero sólo Pink Floyd logra grabar con cierto respaldo y tener discos en el mercado antes de que la moda oscile y decline por falta de nuevos recursos.



4. Al psicodelismo, las teorías orientales y su espiritualidad le vinieron como anillo al dedo. El uso de estimulantes, aceptados por la filosofía oriental, fue el último eslabón para conseguir los etéreos estados de sublimación en los que música, imagen y evasión conducían al nirvana perfecto, aunque la evolución volvería a demostrar que toda huida de la realidad nunca llega a ser positiva.



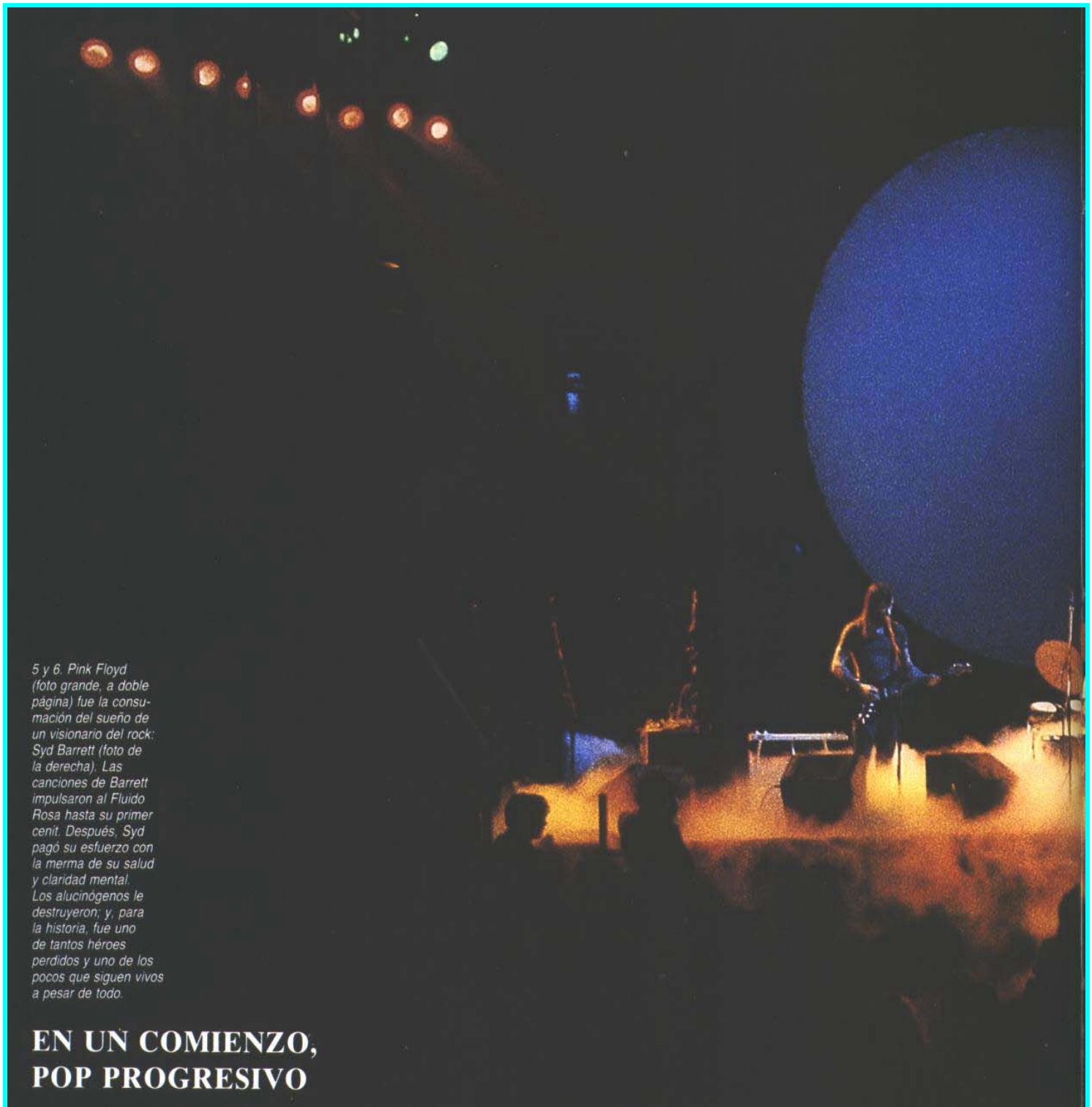
PELIGROSIDAD DEL ROCK

Para el público en general, no para el joven introducido en la élite de su momento, la música se estaba volviendo ya peligrosa. Una cosa era llevar el cabello largo, y otra emplear el sonido como vehículo de una ruptura. ¡Qué caramba: todo el mundo había sido joven y había sentido el rugido impetuoso de la sangre, pensando que SU generación sí PODÍA cambiar el mundo! El desengaño no siempre dejaba paso a la realidad, sino a una mezcla de escepticismo y desconfianza, de recelo. ¿Había tenido esa generación las oportunidades de la actual? No, la respuesta era siempre no. «Si en mi tiempo yo hubiese tenido... si hubiese podido...» Así que el rock, como modo de vida, era permisible. Pero cuando en el rock aparece la droga y la libertad (especialmente la libertad sexual), esa masa de padres y madres, de escépticos y desconfiados, se rebela. Los hippies son unos parásitos; y sus ideas, un anticipo del cataclismo. Sodoma y Gomorra. Drogas y sexo: inmoralidad.

La droga, una de las bases de la transformación cultural de ese momento social, pasa a ser el principal blanco de las iras adultas. La tensión crece hasta el punto de que incluso quienes no las toman las defienden, no para popularizarlas, sino para dejarlas en su justo término, en su exacta valoración. Los Beatles han confesado haber usado y abusado de los alucinógenos, pero han renunciado a ellos. Su renuncia no es una oposición, sino una forma de entender que no las necesitan o que pueden acarrearles otros problemas futuros. Son precisamente los Beatles quienes compran una página del periódico *Times* para explicar en ella lo que es la droga, y para demostrar que la marihuana no es peor que el alcohol o que el tabaco. Pocos entienden esto y muchos lo toman como un desafío, pero los Beatles no están inventando nada. El alcohol y el tabaco crean más hábito y son más perniciosos que la marihuana. Ésa es la realidad. Se informa y punto. Las primeras voces de réplica afirman que la marihuana es la antesala de la heroína. La respuesta parece ser evidente: la leche materna es el primer alimento indispensable en la vida... y no crea hábito.

Si la música cambia...

La revolución, el síndrome del cambio, vuelve a estar presente. El slogan del *IT* es muy claro: «Si la música cambia, la estructura social tiembla». Y así parece ser. Elvis fue condenado y finalmente aceptado. Los Beatles fueron tomados a chanza por sus cabellos y sus chistes, pero acabaron siendo la mayor gloria inglesa después de Winston Churchill, el vencedor de la guerra. Los Rolling todavía eran perseguidos en 1967, y éste fue el año en el que se les encarceló; pero también formaban parte del sistema, porque tenían números uno, vendían discos y eran, en cierto modo, una parte del ser y el no ser inglés del momento. Ahora era la psicodelia; pero, con ella, se atentaba cada vez más contra ese sistema, contra ese status. Todo iba siendo una bola de nieve que llegaría al fin de la pendiente y estallaría en 1968.



5 y 6. Pink Floyd (foto grande, a doble página) fue la consumación del sueño de un visionario del rock: Syd Barrett (foto de la derecha). Las canciones de Barrett impulsaron al Fluido Rosa hasta su primer cenit. Después, Syd pagó su esfuerzo con la merma de su salud y claridad mental. Los alucinógenos le destruyeron; y, para la historia, fue uno de tantos héroes perdidos y uno de los pocos que siguen vivos a pesar de todo.

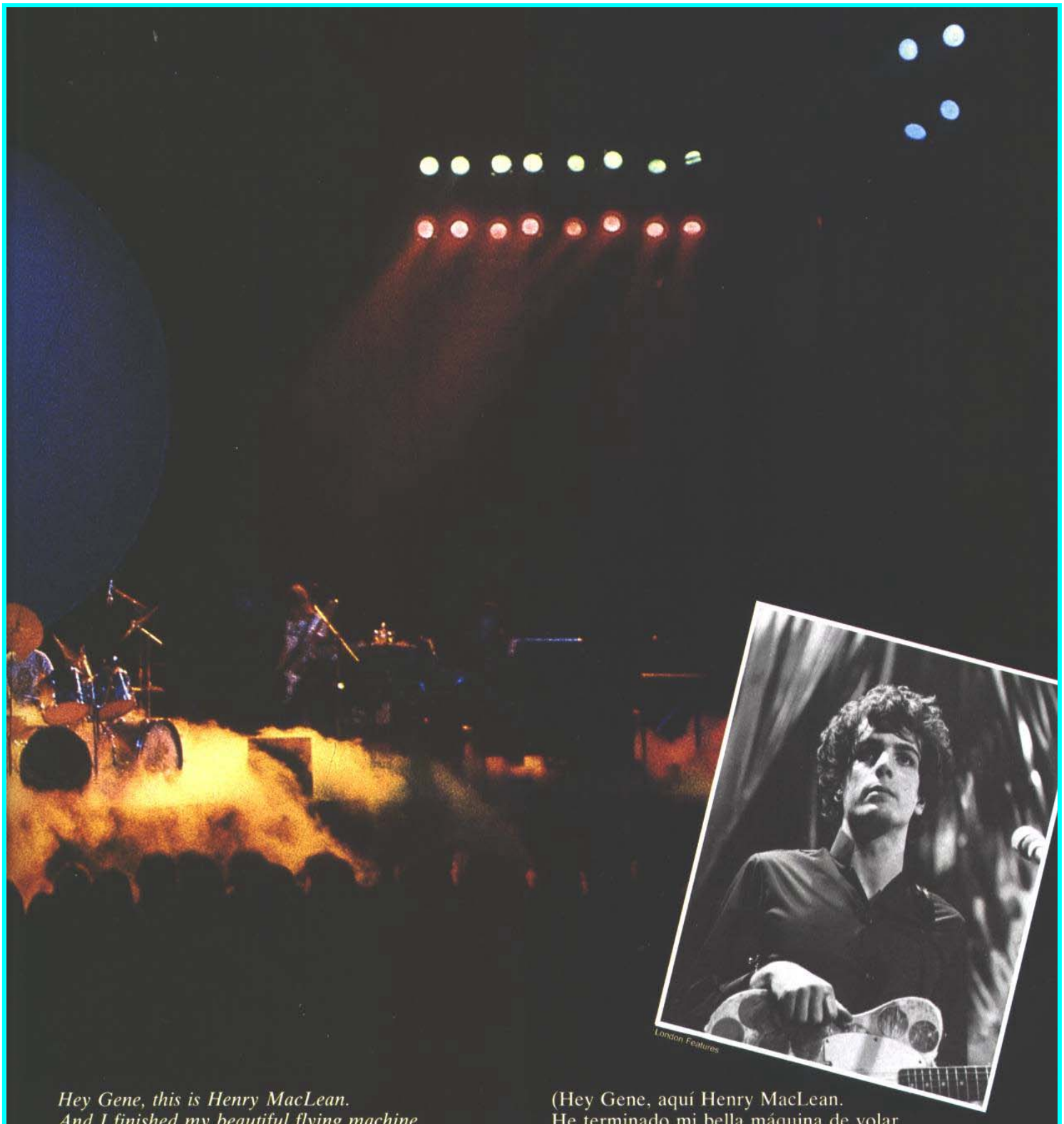
EN UN COMIENZO, POP PROGRESIVO

Los grupos psicodélicos no fueron grupos psicodélicos hasta un tiempo después de haber hecho aparición en la escena británica con sus efectos, sus luces, su música extraña y palpitante y su entorno espectacular. Antes de ello, su música fue bautizada en la prensa como *pop progresivo*. Todo parecía indicar que no iba a dar mucho más de sí.

Pink Floyd, a comienzos de 1966, era un grupo de rhythm and blues como tantos otros. Entre las dos alternativas, el beat o el R&B, habían elegido la que les parecía mejor y más digna, sin otra trascendencia. Muchos cambios, de nombre y de músicos, les habían hecho separarse, para volver, tres de ellos, a unirse, al aparecer Syd Barrett, el primer líder de Pink Floyd, y el que diseñó las características del que muy pronto iba a ser el grupo n.º 1 del movimiento psicodélico británico y, con el tiempo, uno de los grandes conjuntos de la constante regeneración y evolución del rock.

Syd Barrett, el iluminado

Syd Barrett era un iluminado. Como todos los genios, tuvo una corta pero fructífera carrera. Como todos los genios, dio mucho que hablar y se quemó en una alucinada progresión que le desarboló. Él sí fue una víctima del alcohol y de las drogas; y de las revoluciones que, a ritmo frenético, impulsaban la maquinaria de su cerebro. No sólo tenía ideas musicales y escénicas, sino que creó los primeros cantos del psicodelismo frente a la música más eminentemente instrumental de otras bandas. En *Point me at the sky*, dice:



London Features

Hey Gene, this is Henry MacLean.
And I finished my beautiful flying machine
And I'm ringing to say that I'm leaving and maybe
You'd like to fly with me and hide with me, babe.
Isn't it strange how little we changed?
Isn't it sad we're insane?
Playing the games that we know end in tears
The games we've been playing
For thousands and thousands and thousands.
And if you survive till two thousand and five
I hope you're exceedingly thin
For if you are stout you will have to breathe out
While the people around you
Breathe in, breathe in, breathe in.

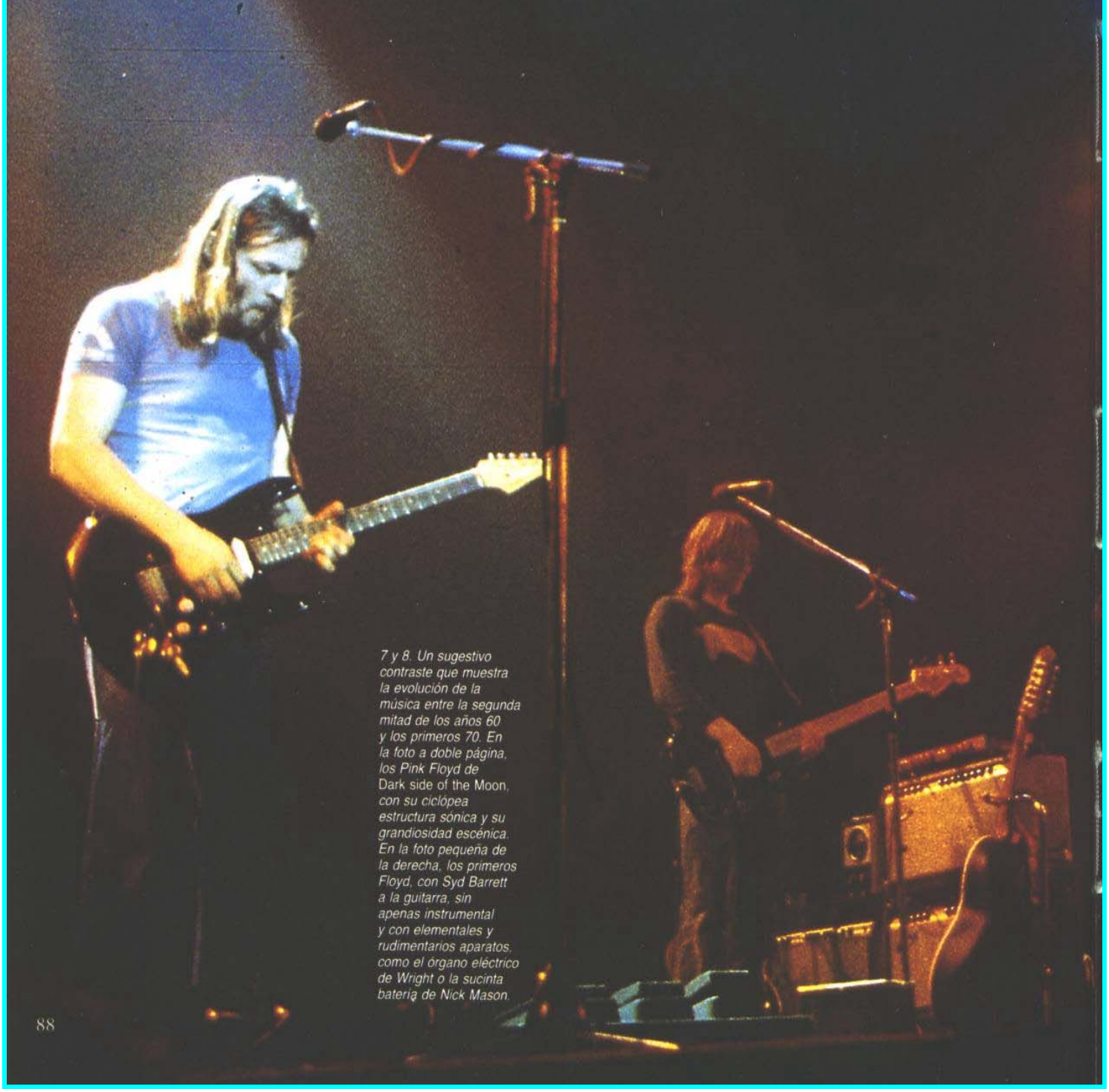
(Hey Gene, aquí Henry MacLean.
He terminado mi bella máquina de volar
y te llamo para decirte que me voy y que tal vez
te gustaría volar conmigo y esconderte conmigo, nena.
¿No es extraño que hayamos cambiado tan poco?
¿No es triste que estemos locos?
Jugando a los juegos que sabemos que acaban en lágrimas,
los juegos a los que hemos estado jugando
durante miles, y miles, y miles.
Y si sobrevives hasta el año 2005,
espero que estés extremadamente delgada;
porque, si estás gorda, tendrás que espirar aire,
mientras la gente alrededor de ti
lo inspira, lo inspira, lo inspira.)

London Features

Pink Floyd, la herencia psicodélica

Syd Barrett era la *Lucy en el cielo con diamantes* de la canción de John Lennon. Fue el primer y posiblemente el único héroe del movimiento psicodélico inglés. Mientras en California, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Frank Zappa y Janis Joplin, con su Holding Company, se movían como una máquina uniforme y fuerte, en Londres la psicodelia fue un fuego de rápido pero eficaz consumo. Y el único talento surgido de esa combustión fue también el primero en quemarse. A partir de 1968, tanto Pink Floyd como Soft Machine, los pioneros, iniciaron una carrera discográfica sólida y de una calidad excepcional, válida por sí misma sin necesidad de ofrecerla visualmente con un fondo de colores y sensaciones. El resto de los grupos psicodélicos desaparecería, en especial los que más prometían, como Tomorrow o el Crazy World de Arthur Brown.

Syd Barrett, descentrado y poco menos que enloquecido, no pudo seguir el ritmo impuesto por sí mismo. Cedió su plaza a David Gilmour en Pink Floyd; y el grupo, ahora impulsado por el toque mágico de Barrett, con Roger Waters de líder y con la seguridad de su talento recién descubierto, no flaqueó. Supo encontrar su estilo, crear un mundo sónico poblado de estrellas, romper la barrera psicodélica, cruzar la meta de los años 70 y plasmar en la década siguiente el auténtico espíritu de su creación. Pink Floyd, el grupo psicodélico por naturaleza, se habría de convertir, a mediados de los 70, en la primera banda auténticamente vanguardista del mundo. En 1968, una de las más clásicas composiciones de Waters, Gilmour, Wright y Mason, *Set the controls for the heart of the sun* (Ajusta los mandos para el corazón del sol), revelaba que, si el infinito Barrett se alejaba en tiempo y distancia, la constelación Floyd podía brillar por sí misma:



7 y 8. Un sugestivo contraste que muestra la evolución de la música entre la segunda mitad de los años 60 y los primeros 70. En la foto a doble página, los Pink Floyd de Dark side of the Moon, *con su ciclópea estructura sónica y su grandiosidad escénica. En la foto pequeña de la derecha, los primeros Floyd, con Syd Barrett a la guitarra, sin apenas instrumental y con elementales y rudimentarios aparatos, como el órgano eléctrico de Wright o la sucinta batería de Nick Mason.*

On to the mountain watching the watcher
Breaking the darkness, breaking the grapevine.
The moment your flaw is run to your shadow.
Notice the shadow that reopens the vine.
Breaking the shape of his questions for ever.
When the sun will fall in the evening
Will he remember the lesson I gave him?

(En la montaña, vigilando el vigilante,
rompiendo la oscuridad, rompiendo las viñas.
El momento en que tu imperfección es capturada por tu sombra.
Observa la sombra que devuelve la vida al vino.
Rompiendo la forma de sus preguntas para siempre.
Cuando el sol se ponga al atardecer
¿recordará él la lección que le he dado?)

LOS COLORES FASCINANTES DE LA HISTORIA

En música, en la historia de la música rock, suele hablarse del *verano del '67*. No es algo gratuito. En éste y en los anteriores capítulos, hemos podido comprobar que 1967 fue un año especial, y que parte de su ángel surgió en los colores fascinantes de su verano. Monterrey, en California, y el psicodelismo, en Inglaterra, fueron dos de las múltiples formas de entender el rock y su evolución. El *Sgt. Pepper's* de los Beatles, el encarcelamiento de los Stones, el fulgor del soul (que estudiaremos en el próximo capítulo)... Fue demasiado para su tiempo y demasiado para un solo momento histórico. Las alternativas fueron tantas y tan variadas que apenas si el tiempo nos ha dado por fin una visión de conjunto de lo que sucedió, en forma paralela, dentro de la ya gran nave del rock.

Pero si *Sgt. Pepper's* fue la cumbre, la mayoría de los historiadores coinciden en destacar al movimiento psicodélico como lo más fundamental de lo surgido este año en Inglaterra. Fundamental porque era ya parte del futuro, la antesala del 69. Y fundamental porque grupos como Pink Floyd no se improvisan ni surgen cada año. Como tampoco cada año fue 1967.

La música era como La Gran Carrera. Janis Joplin, definiéndose a sí misma, la definió también a ella al cantar:

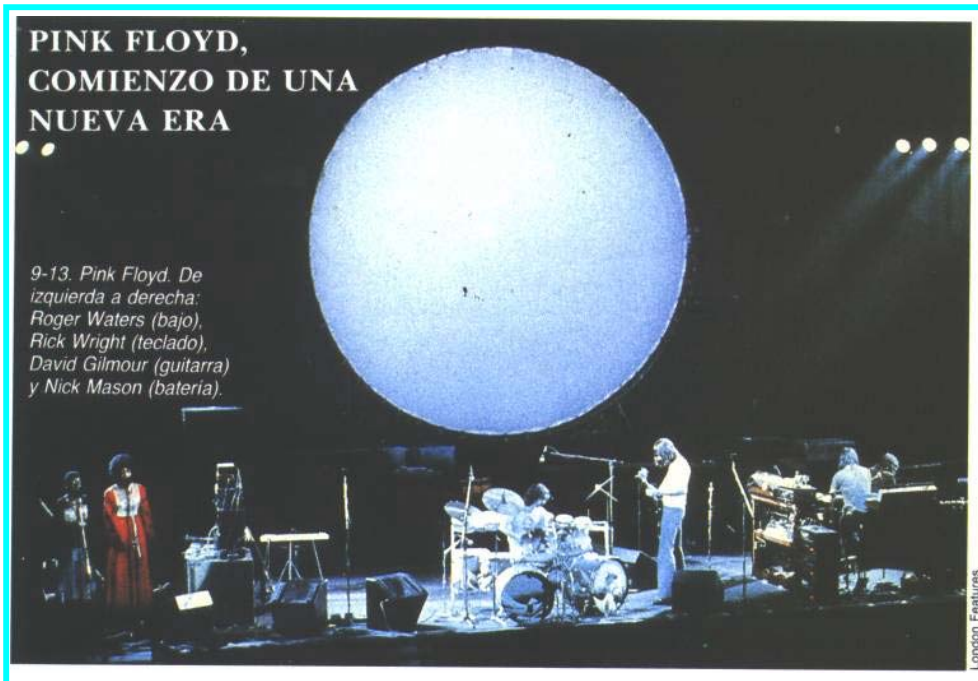
I keep movin' on
but I never found out why.

(Sigo moviéndome,
pero nunca he sabido por qué.)

David Redfern

London Features

PINK FLOYD, COMIENZO DE UNA NUEVA ERA



9-13. Pink Floyd. De izquierda a derecha: Roger Waters (bajo), Rick Wright (teclado), David Gilmour (guitarra) y Nick Mason (bateria).

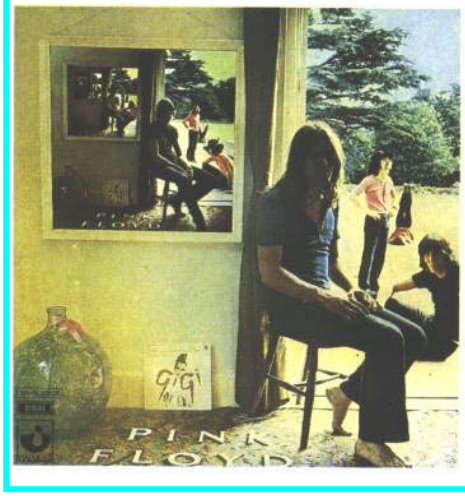
London Features

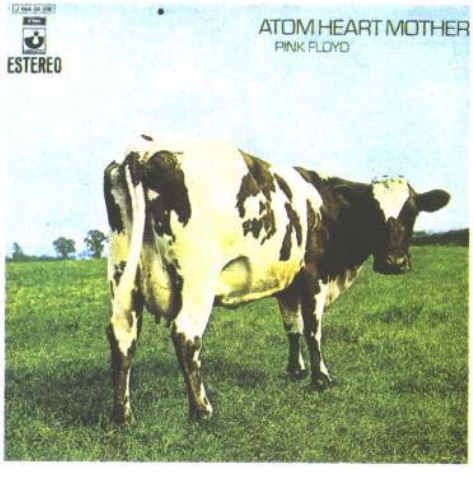
Pionero del psicodelismo británico, Pink Floyd es uno de los grupos más fundamentales de la historia de la música, partiendo de su evolución sónica a finales de los 60 y desarrollando en los años siguientes una intensa labor creativa, tanto en el terreno experimental como en el de la investigación. La técnica y el concepto musical de Pink Floyd no han tenido parangón, marcando las pautas de un estilo básico en la espectacular progresión del rock durante su más fundamental etapa de desarrollo estructural. Los miembros originales fueron: Syd Barret (6-1-46, Cambridge), a la voz y guitarra; Roger Waters (6-9-44, Cambridge), al bajo y voz; Richard Wright (28-7-45. Londres), a los teclados y voz; y Nick Mason (27-1-45, Londres), a la batería. Syd Barrett sería reemplazado por David Gilmour a finales de 1967, con sólo un LP y varios singles grabados con el grupo. Gilmour (6-3-46, Cambridge), a la guitarra y voz, sería el miembro definitivo del grupo y base de su estabilidad en el futuro.

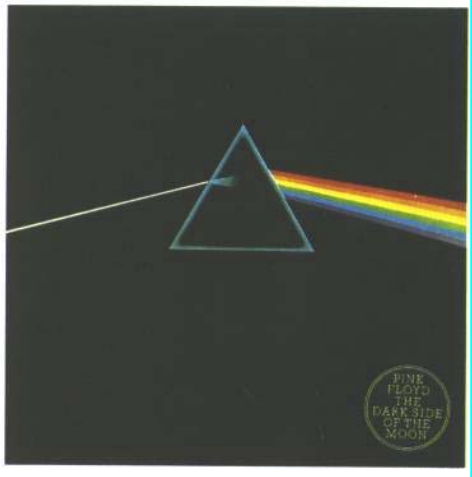
Los orígenes de Pink Floyd se remontan a mediados de los años 60. Mason, Waters y Wright estudian arquitectura en el Regent Street Polytechnic. Forman el grupo Sigma 6, con Juliette Gale (voz solista), Clive Metcalf y Keith Noble. En los meses siguientes se llamarán de distintas formas, como T-Set y Abdabs, y tendrán varios cambios, entrando el guitarra Bob Close. A la mitad de 1966 entra en la banda Syd Barrett y se van todos salvo los tres fundadores, Mason, Waters y Wright. Juliette Gale se convertirá después en mujer de Wright. Actúan bajo el nombre de Abdabs; pero finalmente Syd lo cambia por el de **Pink Floyd,** extraído de los nombres de dos bluesmen extraordinarios y admirados (de ahí su tributo): Pink Anderson y Floyd Council.

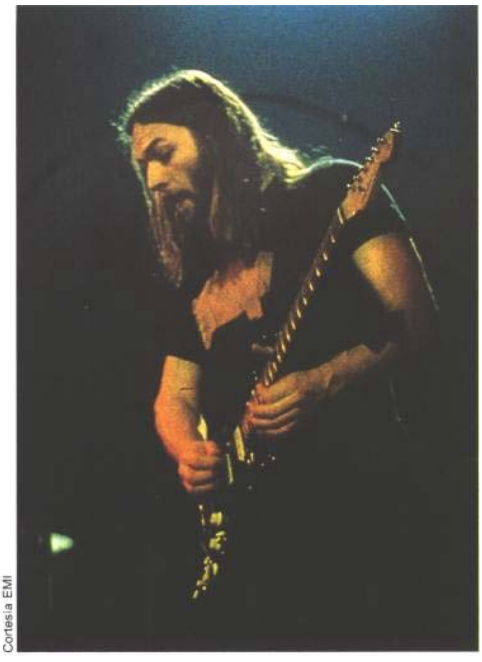
Entre el verano del 66 y el verano del 67, Pink Floyd se convertirá en el grupo privilegiado del underground inglés. Descubiertos por John Hopkins, uno de los pioneros de esta etapa, impulsor de la revista *IT** y del club UFO*, debutan en la Free School y el 15 de octubre se presentan en la Roundhouse. Es el nacimiento del psicodelismo en Gran Bretaña. En noviembre, el show *Pink Floyd films and madness* entroniza el *light-show* como una nueva forma de espectáculo musical. El 31 de diciembre de 1966 se inaugura el club UFO, con Pink Floyd de estrellas.

A lo largo de 1967, la fama de Pink Floyd correrá paralela al clímax de su etapa más turbulenta, cuyo precio será el hundimiento físico de Barrett. Hasta el 29-de julio, fecha en que Syd tiene su primera gran crisis, el cuarteto presenta dos singles, *Arnold Layne* y *See Emily play,* y graba su primer LP, *The piper at the gates of dawn,* que se editará el 22 de agosto. Los shows son constantes: *Music in colour,* en enero; en febrero entra en el equipo técnico el proyeccionista Jo Cannon; *A night with Pink Floyd,* en abril; *Technicolor dream,* también en abril; *Games for May, space-age relaxation for the climax of spring,* en mayo; y participan en abundantes proyectos, unos con éxito, como el film documental *Let's all make love in London* (con Animals, Julie Christie y Vanesa Redgrave) o como el festival *Love in* (celebrado en julio en el Alexandra Palace), y otros fallidos, como el proyecto de película de Barrett titulada *The life story of Percy The Ratcatcher.* La aparición del primer álbum y el desmoronamiento de Barrett, especialmente hundido por el abuso de alucinóge –

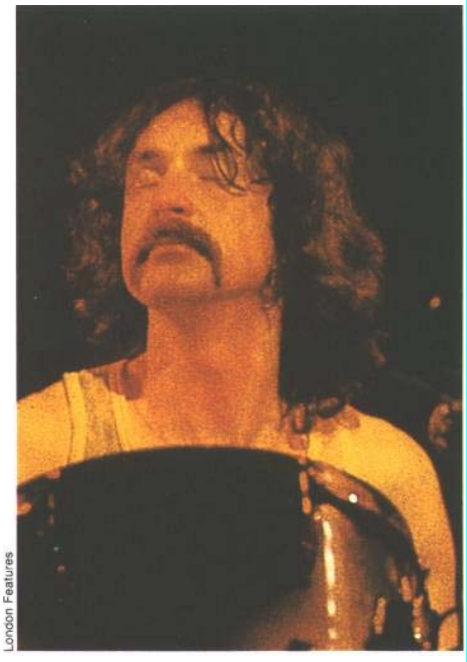








Cortesía EMI



London Features

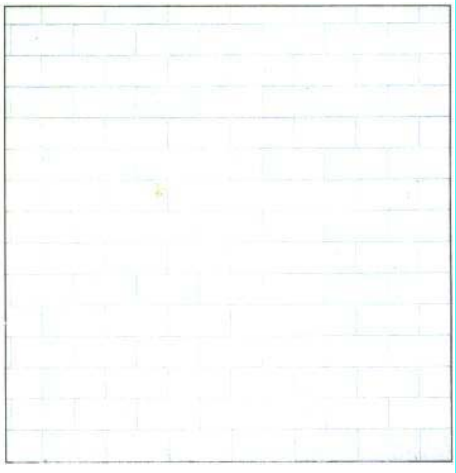
nos, impulsa por un lado el papel del grupo y lo coloca por el otro en un callejón sin salida. En noviembre se edita el tercer sin – gle, *Apologises* y el grupo realiza su primera gira americana. Al término de la corta gira, sobreviene otra por Francia, luego otra por Inglaterra y vuelta a Estados Unidos... En Navidad de 1967, Syd Barrett anuncia que deja Pink Floyd. Se llama a David Gilmour, que ya había tocado con los Floyd como quinto miembro, más bien suplente, para evitar escándalos motivados por las ausen – cias o las actuaciones desastrosas de Syd. En las escasas semanas en que Pink Floyd fue un quinteto, con los cinco miembros de su historia, no hubo por desgracia ninguna grabación.

En 1968, con Gilmour ya como cuarto miembro, y con el psicodelismo en su etapa de declive, hecho que se produciría en los albores del nuevo verano, Pink Floyd conso – lida su posición en Estados Unidos y edita en julio su segundo álbum, *A saucerful of se – crets.* Hecho relevante es la intervención de la banda en el concierto gratuito de Hyde Park, uno de los grandes conciertos multitudinarios al aire libre y el primero celebrado en Londres. La calidad de la músi – ca del grupo hace que su orientación se ramifique. En 1969, presentan su ópera pri – ma *The man* y graban la música de la película *More,* de Barbet Schroeder. El do – ble álbum *Ummagumma,* grabado la mitad en directo y la mitad en estudio, marca su cumbre absoluta justamente en el momento de mayor efervescencia de la llamada músi – ca underground o música vanguardista.

En 1970 aparece el primer LP de Syd Barrett solo: *The madcap laughs,* álbum grabado con la ayuda de Gilmour y Waters. Michelangelo Antonioni les encarga la músi – ca de la película *Zabriskie point;* pero, sor – prendentemente, del material compuesto sólo hay tres canciones en la banda sonora. En este año, Pink Floyd edita su álbum *Atom Heart Mpther,* grabado con el John Aldiss Choir; es su más polémico LP y también su más ambicioso proyecto hasta ese momen – to. La grandiosidad del sonido y de la obra les coloca en un punto decisivo, que logra – rán superar. Paralelamente, Roger Waters, convertido cada vez más en el líder del grupo, interviene en la banda sonora de la película *The body,* compuesta con Ron Gee – sin, un músico que colaboró en *Atom _Heart Mother.*

Gilmour y Wright producen el segundo LP de Barrett solo, *Barrett,* editado en enero de 1971. Este año, Pink Floyd reali – za uno de sus mejores proyectos, la pelí – cula *Pink Floyd at Pompeii,* con la filmación de un concierto del grupo en las ruinas de Pompeya. Se edita el álbum recopilatorio de material perteneciente a los comienzos, *Relics,* y el nuevo LP *Meddle,* menos gran – dioso que *Atom Heart Mother* pero que sienta las bases del gran LP del cuarteto: *The dark side of the Moon.*

En 1972, Pink Floyd graba la banda sonora de una nueva película de Barbet Schroeder, *La vallée,* aunque el álbum se edita con el título de *Obscured by clouds.* Mientras se graba, mes tras mes, el próxi – mo LP, la banda presenta en la Ópera de Marsella un espectáculo conjunto con el coreógrafo Roland Petit, con orquesta y cuerpo de ballet, y se concluye la graba – ción de *The dark side de Moon.* La edición de este LP, en marzo de 1973, marca un hito en la música de los años 70. El disco estará más de 3 años entre los



más vendidos de USA y mantendrá un récord de permanencia notable. El tema *Money* triunfa en las listas de singles, abriendo una nueva vía comercial. Poco antes de editarse el LP, Pink Floyd pre – senta en el Palais des Sport de París el ballet *Maiakowski,* espectáculo de Ro – land Petit y del grupo. A finales de 1973 se editan los dos primeros LP's del grupo con el título de *A nice pair.*

En 1974, se estrena *Pink Floyd at Pompeii* y realizan varias giras. El éxito de *The dark side of the Moon* sigue siendo abrumador. Syd Barrett intentará volver a grabar, pero sin éxito. Sus dos únicos LP's son reeditados con el título *Syd Barrett.* Tras él, el primitivo genio que creó Pink Floyd entra en el silencio total, si bien la historia de la música ha mitificado su corta pero vital aportación.

En la segunda mitad de los 70, Pink Floyd racionaliza sus esfuerzos en la cumbre de su popularidad y calidad. En 1975 se edita el álbum *Wish you where here,* con Roy Harper→ cantando el te – ma *Have a cigar,* y en 1977 el LP *Ani mals.* Ambos serán obras de compleja elaboración pero de éxito abrumador. Las individualidades del grupo comien – zan a manifestarse entonces: David Gil – mour edita su álbum *David Gilmour* en mayo de 1978; y Rick Wright, el LP *Wet dream* en noviembre del mismo año.

A lo largo de 1979, Pink Floyd compo – ne y graba su primer gran peldaño para la música de los 80: *The wall,* un doble LP que recoge la primera ópera rock del grupo. El álbum, con un costo de 700.000 dólares, se edita el 30 de noviembre de este año. Durante 1980, las representa – ciones de *The wall* serán uno de los hitos del año. El single *Another brick in the wall, part 2,* es el mayor éxito en sencillo del grupo. La importancia de *The wall* es manifiesta en todos los conceptos; de ahí que en 1981 se inicie el rodaje de la película y la grabación de la banda sono – ra, llevando a Pink Floyd a un nuevo cenit de su carrera. También en 1981 se edita el LP de Nick Mason *Fictitions sports,* con Robert Wyatt, Carla Bley y Chris Sped – ding entre otros.

L a labor de Pink Floyd no se limita a su producción discográfica. Los miembros del grupo han producido LP's para otros artistas. Destaca Nick Mason en la pro – duccion de numerosos LP's : *The asmoto running band* y *Round one,* para la Princi – pal Edwards Magic Theatre; *Robert Wyatt, Rock Bottom* y un tema de *Ruth is sranger than Richard,* para Robert Wyatt; *Shamal,* para el grupo Gong; *Mu – sic for pleasure,* para Damned; y *Green,* para Steve Hillage, guitarra de Gong. Por su parte, David Gilmour produjo los LP's *Blue pine trees, Unicorn, Too many cro – oks y One more tomorrow,* para el grupo Unicorn.

TOMORROW

Grupo inglés formado en 1967 y uno de los primeros del psicodelismo británico en su etapa de introducción. Lo forman dos ex-miembros del grupo The In Crowd, Keith West (voz) y John Woods (bajo), con Steve Howe (guitarra) y Twink (batería). Destacan con algunos singles, *My white bicycle* y *Revolution,* el primero producido por Pete Townshend, de los Who, y el segundo versión del tema de los Beatles. El cantante West trabaja en el proyecto *An excerpt from a teenage opera,* pero la separación de la banda en 1968 cortará la carrera de Tomorrow. Steve Howe formará el grupo Bodast, pero no se consagrará hasta que, en 1970, se una a Yes→. Twink se unirá a Pretty Things y West reaparece – rá en 1975 con *Moonrider.*

14. Tomorrow. Más que por su calidad, fue importante por el hecho de que en sus filas creció el talento de Steve Howe, guitarra fundamental en los 70 como miembro de Yes.

IF Y UFO, BASES DEL PRIMER MOVIEMIENTO UNDERGROUND BRITÁNICO

Cuando todavía la psicodelia y todas las nuevas formas musicales surgidas en 1966 y cristalizadas en 1967 eran un pro – ducto minoritario en Inglaterra, la aparición de una publicación llamada *IT (Internatio – nal Time)* y la apertura de un club llamado UFO fueron los auténticos motores del naciente underground británico, sentando las bases por las que el fenómeno tomó carta de naturaleza, cobró auge y llegó a su rápido clímax.

Primera cabeza visible de ambos focos es **John Hopkins,** pionero del movimiento underground en Inglaterra. John funda la revista *IT* con ayuda de un pequeño grupo de intelectuales y artistas; y en sus págі8nas se recoge fundamentalmente el sub-mun – do de la escena británi9ca, no el protagoni – zado por los grandes divos como Beatles o Stones. Hopkins descubre a Pink Floyd, les apadrina para que graben su primer single, les lanza, lo mismo que a Soft Machine, y finalmente crea su propio impe – rio a través del club UFO, la primera sala underground inglesa.

El UFO abre sus puertas la noche del 31 de diciembre de 1966 y será durante varios meses el foco de la psicodelia, emanando desde el 31 de Tottenham Court Road, su sede, la dorada luz de una nueva forma no sólo sónica, sino visual en torno a la músi – ca. La culminación del prestigio del UFO tendrá lugar en la realización del festival del 29 de abril en el Alexandra Palace, en colaboración con *IT,* y en el que actúan juntos Pink Floyd y Soft Machine. En este festival, una japonesa aún no muy conoci – da, Yoko Ono*, posteriormente mujer de John Lennon, presenta las primeras prue – bas de su ingenio inquieto.

IT sobreviviría al declive del psicodelis – mo un largo tiempo; pero el UFO cerraría en octubre de 1967, como síntoma eviden – te de la rápida evolución que dominaba ya el mundo pop.

Parte importante en esta gestación fue también **Joe Boyd,** productor del primer single de Pink Floyd y director musical del UFO. Joe (1941, Massachussets) provenía de los clubs de folk de Boston y trabajaba en Inglaterra organizando giras de bandas de blues americanas. Se quedó en Lon – dres como representante de Electra Re – cords y fue el productor de varios temas de Eric Clapton en su grupo Powerhouse, posteriormente recogidos en el álbum *What's shakin'* (LP en el que intervienen Paul Butterfield Blues Band, Lovin' Spoon – ful, Al Koper y Tom Rush). Tras el boom de la psicodelia, Joe volvería al folk y sería responsable de la producción de los prime – ros LP's de Incredible String Band→, así como del management de la propia Incre – dible String Band y del grupo clave del nuevo folk con base rock británico: Fairport Convention. Joe Boyd fue considerado co – mo el introductor del folk-rock en Inglaterra por ello.

En los años 70, la labor de producción de Boyd sería muy intensa, destacando sus trabajos en las bandas sonoras de los films *Deliverance, Summer of '42* y *A clokwork orange,* así como la realización del film *Jimi Hendrix,* basado en la vida del famoso guitarra. Boyd produciría también álbumes para Maria Muldaur, Geoff Muldaur, Kate and Anna McGarrigle y el grupo jamaicano Toots and The Maytals.

YOKO ONO, DE ARTISTA AVANT-GARDE A MUJER DE JOHN LENNON

15 y 16. Yoko Ono pasará a la historia no sólo por ser la mujer del Beatle John Lennon, sino también por formar parte del primer movimiento underground surgido en el Londres de 1967, aunque su relación con los Beatles superase luego todo lo demás.

London Features
London Features

Yoko Ono (18-2-33, Japón) es una de las artistas que se mueven en la escena psicodélica británica en 1967. Su papel, sus películas, sus exposiciones y su expe – riencia en el montaje de *happenings* (suce – so en el que cada persona es a la vez actor y espectador de algo que está sucediendo libremente, sin haberse planificado antes) la convirtieron en una figura del arte de vanguardia; pero sería su romance y su posterior boda con John Lennon lo que la convertiría en famosa.

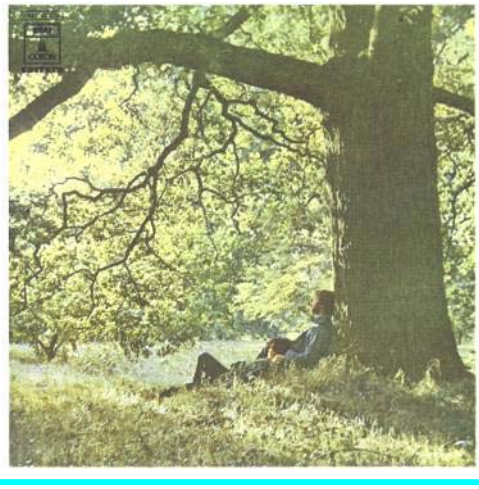
Yoko vive en Nueva York desde los 14 años. Su familia es adinerada y un tío suyo es delegado de Japón en la ONU. Con nociones de piano, conocimientos de arte y escribiendo poemas, pasa su adolecen – cia a caballo entre sus dos culturas, la japonesa y la americana. En 1957 se casa con el compositor y pianista japonés Tosí Ichiyanagi, uno de los músicos más van – guardistas de su país. El matrimonio fraca – sa a los 6 años. Tras una etapa con Andy Warhol, en la que son prohibidos varios de sus trabajos y exposiciones, Yoko vuelve a Japón para ser internada en una clínica mental. En ella conocerá al cineasta inglés Anthony Cox, con el cual se casa y tendrá una hija, Kyoko. Este matrimonio fracasará de formas paralela al hecho de conocer Yoko Ono a John Lennon en 1967.

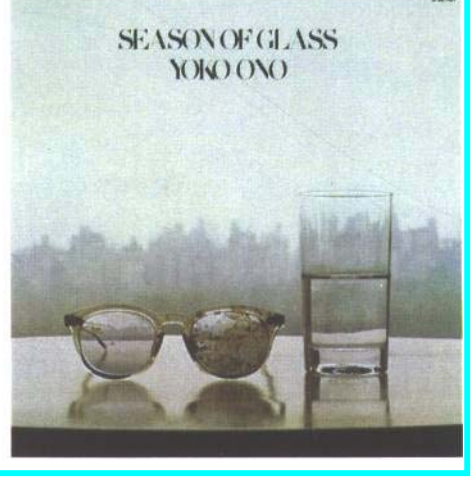
Yoko llega a Londres en 1966. Sus prime – ros trabajos y exposiciones llaman la aten – ción de una élite sofisticada y vanguardista. En 1967, forma parte en *happenings* psico – délicos, pero su introducción en la esfera rock la hace de la mano de John Lennon. Enamorados profundamente uno del otro, Yoko se separará de Tony Cox y perderá a su hija, que será entregada en custodia a él, y John Lennon se divorciará de su esposa Cynthia Powell. En 1969, John y Yoko se casan en Gibraltar. En 1970, al separarse los Beatles, ella será acusada de haberse inmiscuido en el grupo, influyendo en John Lennon, aunque los Beatles se hubieran separado antes o después.

La pareja graba tres LP's de inciertos propósitos, más experimentales que comer – ciales: *Two virgins* (68), *Wedding album* y *Life with the lions* (69). En el primero aparecen en la portada desnudos.

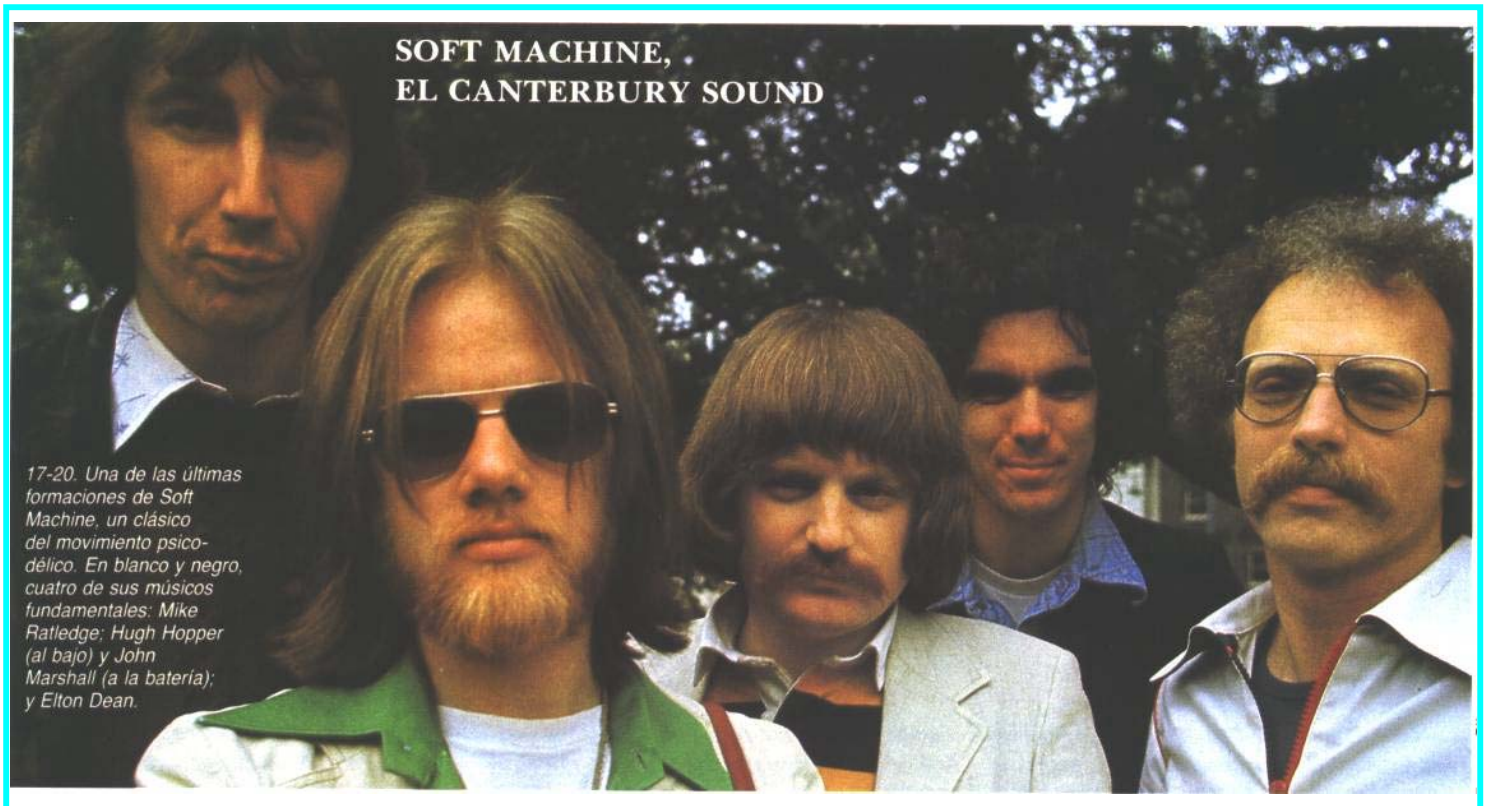
Aunque la vida de Yoko Ono está estre – chamente vinculada a la de John Len – non→, hay que destacar, además de los álbumes grabados con él, sus propias gra – baciones individuales: *Yoko Ono-Plastic Ono Band* (71), *Approximately infinite uni – verse* (73) y *Feeling the space* (73). Retira – dos John y Yoko después de tener a su hijo Sean, los dos reaparecerán en el LP *Dou – ble fantasy* (80). Con la muerte de John Lennon, Yoko volverá a grabar en solitario un álbum en 1981, *Season of glass.*

La carismática, enigmática y profunda – mente singular figura de Yoko Ono desem – peña un papel crucial en la historia de la música por esta enorme identificación con la parte final de la vida de los Beatles. Su aparición en el Londres psicodélico de 1967 prueba la importancia de esta etapa en la gestación del rock de los años si – guientes. Sin ser nunca una verdadera cantante hasta *Season of glass* en 1981, Yoko es el reflejo del artista completo, interesado en todas las facetas creativas posibles, desarrolladas a través de una fuerte personalidad y un talento especial.





SOFT MACHINE, EL CANTERBURY SOUND



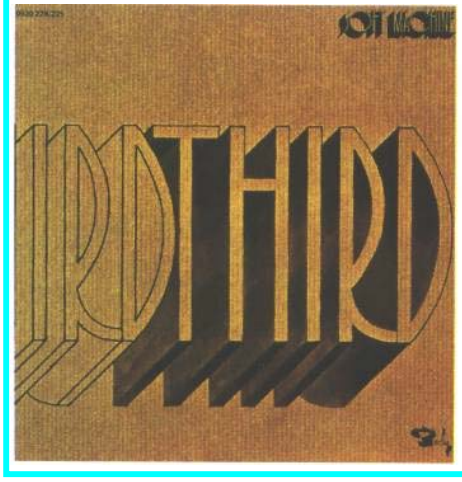
17-20. Una de las últimas formaciones de Soft Machine, un clásico del movimiento psicodélico. En blanco y negro, cuatro de sus músicos fundamentales: Mike Ratledge; Hugh Hopper (al bajo) y John Marshall (a la batería); y Elton Dean.

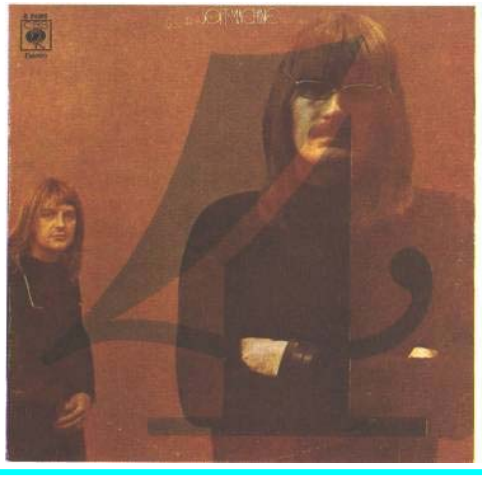
El esbozo de Soft Machine, segundo grupo crucial del psicodelismo británico en sus orígenes de 1967, surge en Canterbu – ry de una banda llamada **Wilde Flowers.** Los Wilde debutan en 1964 con Brian Hopper (guitarra y saxo), Richard Sinclair (guitarra de ritmo), Hugh Hopper (bajo) y Robert Wyatt (batería y voz), con un estilo próximo al rock and roll y al jazz partiendo del rhythm and blues. Sucesivos cambios entre 1965 y 1966, con la entrada de Kevin Ayers (voz y guitarra), Richard Coughlan (batería) y Pye Hastings (guita – rra), provocan que los Wilde Flowers se fragmenten. Una facción formará Soft Ma – chine y el resto, si bien seguirá con el grupo durante un tiempo, finalmente dará origen a otra banda notable: Caravan→.

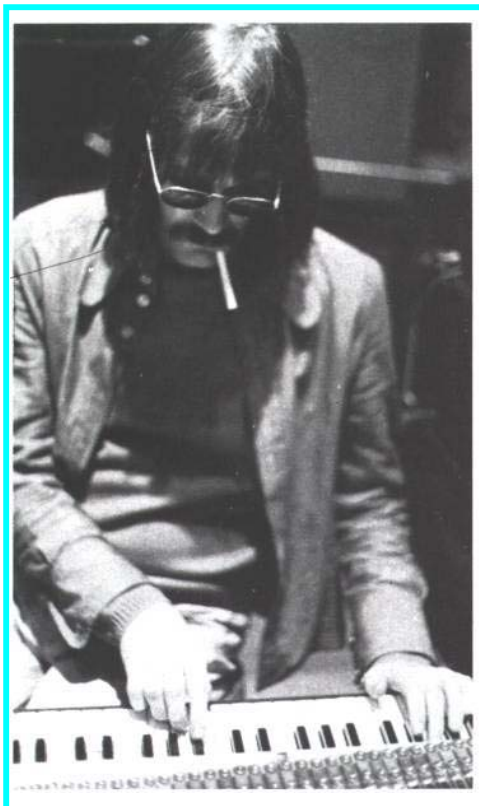
Soft Machine (el nombre está tomado de una novela de William Burroughs) lo integran inicialmente Robert Wyatt (bate – ría y efectos de voz), Kevin Ayers (bajo), Mike Ratledge (teclado) y Daevid Allen (gui – tarra). Antes de conseguir hacerse con su primer esbozo de popularidad, los Soft Ma – chine vagaron durante un tiempo por los clubs de Londres y realizaron algunas gra – baciones (de las hechas en el club Crawdad – dy, se editaría en 1976 el LP *At the bejín – ning).* En Mallorca (España), Ayers y Allen conocen al millonario estadounidense Wes Brunson, que financia esta comprometida etapa del grupo.

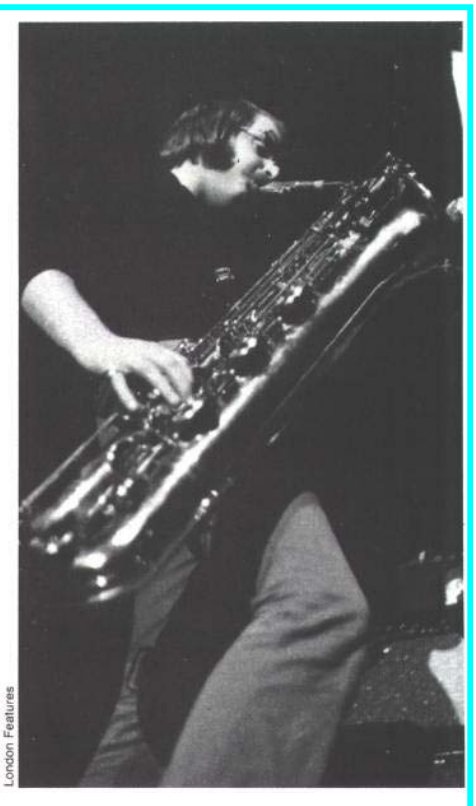
A lo largo de 1967, los Soft se convierten en estrellas del club UFO junto a Pink Floyd, pero no consiguen grabar. Kim Fowley les producirá su primer single, *Feelin' reelin' squeelin'.* La popularidad del grupo comien – za a fraguarse en Francia y, finalmente, graban su primer LP en 1968 en Estados Unidos: *The Soft Machine.* Daevid Allen, que es australiano, no puede regresar a Inglate – rra por haber caducado su visado. Instalado en Francia, será el creador del grupo Gong→ poco después. Su plaza en los Soft Machine la cubre el guitarra Andy Summers (que será miembro de Police→ en 1978), pero finalmente la banda se separará en el mismo año 68.

En 1969, Mike Ratledge reforma Soft Ma – chine con Robert Wyatt y Hugh Hopper para grabar el álbum *Volume two.* Kevin Ayers sigue carrera en solitario→. Las nuevas líneas directrices de Soft Machine son radi – calmente opuestas a la psicodelia de sus orígenes y parten de una avanzada concep – ción jazzística. La entrada del saxofonista Elton Dean completará la formación crucial del doble LP *Third* (70), la mejor obra de Soft Machine. Hopper, Ratledge y Wyatt habían añadido una sección de viento para su gira americana (Elton Dean, Lyn Dobson a la flauta, Nick Evans al trombón y Mark Charig a la trompeta); y finalmente Dean pasó a for – mar parte del grupo, si bien en *Third* colabo – ran Dobson, Evans, Rab Spall (violín) y Jim –









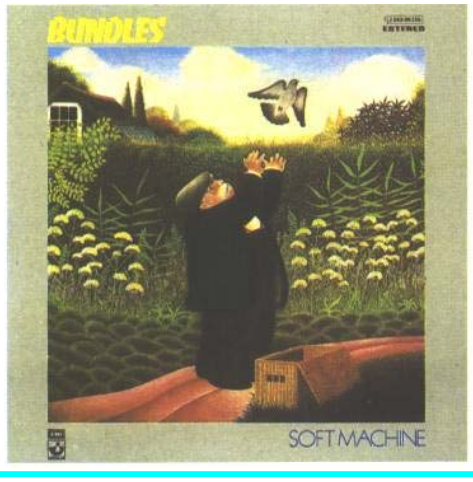
my Hastings (flauta). El mismo cuarteto gra – ba *Fourth* (71), que culmina esta etapa.

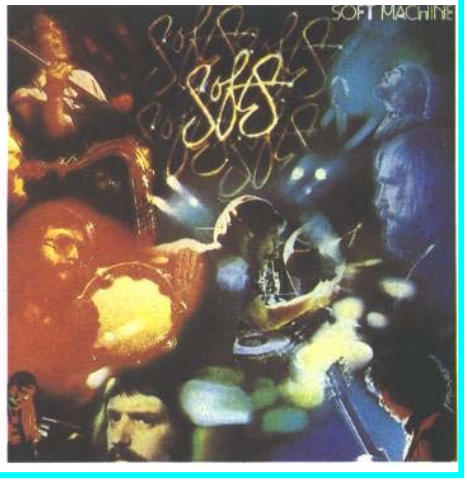
En 1971, Soft Machine pierde a **Robert Wyatt,** forma el grupo Matching Mole. Wyatt graba inicialmente un primer álbum solo, *The end of an era* (71), y posteriormen – te con Matching Mole (David Sinclair al teclado, Phil Miller a la guitarra y Bill McCor – mick al bajo) graba los LP's *Matching Mole* (72) y *Little red record* (72). Por desgracia, un accidente infortunado en su propia casa le deja paralizado de medio cuerpo para abajo. Siendo batería, el accidente va a ser el fin de su carrera en este aspecto; pero, en los seis meses de convalecencia, Robert compondrá gran cantidad de material y rea – parecerá posteriormente como cantante en los LP's *Rock bottom* (74) y *Ruth is stranger than Richard* (75), acompañado por sus amigos. La fama de Wyatt y su calidad como autor se mantendrán así a lo largo de los años siguientes.

En Soft Machine, la pérdida de Wyatt se suple en 1971 con dos baterías: Phil Howard y John Marshall; con ellos, y con Roy Bab – Bington al doble bajo, graban el nuevo LP *Fifth* (72). Para *Sixth* (doble, 73), Soft Machi – ne está formado por Ratledge, Hopper, John Marshall y Karl Jenkins sustituyendo a Dean. En el siguiente paso, *Seven* (74), continúan Ratledge, Marshall, Jenkins y Roy Babbington al bajo sustituyendo a Hopper.

Por entonces, Hugh Hopper ha dejado el grupo para grabar en solitario el álbum *1984* y después se une al grupo **Isotope.** Esta banda había sido formada en 1973 por el guitarra Gary Boyle (que había sido miem – bro de los Trinity de Brian Auger y Julie Driscoll, con Nigel Morris (batería), Jeff Cly – ne (bajo) y Brian Miller (teclado). En 1974, Hugh Hopper y Laurence Scott (teclado) sustituyen en Isotope a Clyne y Miller. Este año se editarán los LP's *Isotope* e *Illusion.* En 1976, Boyle reformará el grupo (con él, Morris, Zoe Kronberger al teclado, Frank Roberts al teclado y Dan Brown al bajo) para grabar un último LP, *Deep end.*

Soft Machine entra en 1975 en su penúl – tima convulsión. Ratledge, Marshall, Jen – kins y Babbington, con Allan Holdsworth a la guitarra, graban *Bundles.* Allen se va y es reemplazado por John Etheridge. Finalmente, el único miembro supervivien – Te del comienzo, Mike Ratledge, deja el grupo, siendo reemplazado por Alan Wa – keman (rimo de Rick Wakeman, teclista de Yes→). Con la grabación del LP *Softs,* en 1976, Soft Machine desaparece, aun – que dejando tras sí una apasionante histo – ria con algunos de los mejores músicos de la esfera del jazz y el rock en Gran Bretaña a lo largo de 10 años. En 1981, el grupo se reforma nuevamente para grabar *The land of cockayne* con algunos de los antiguos miembros pertenecientes al grupo en años anteriores.

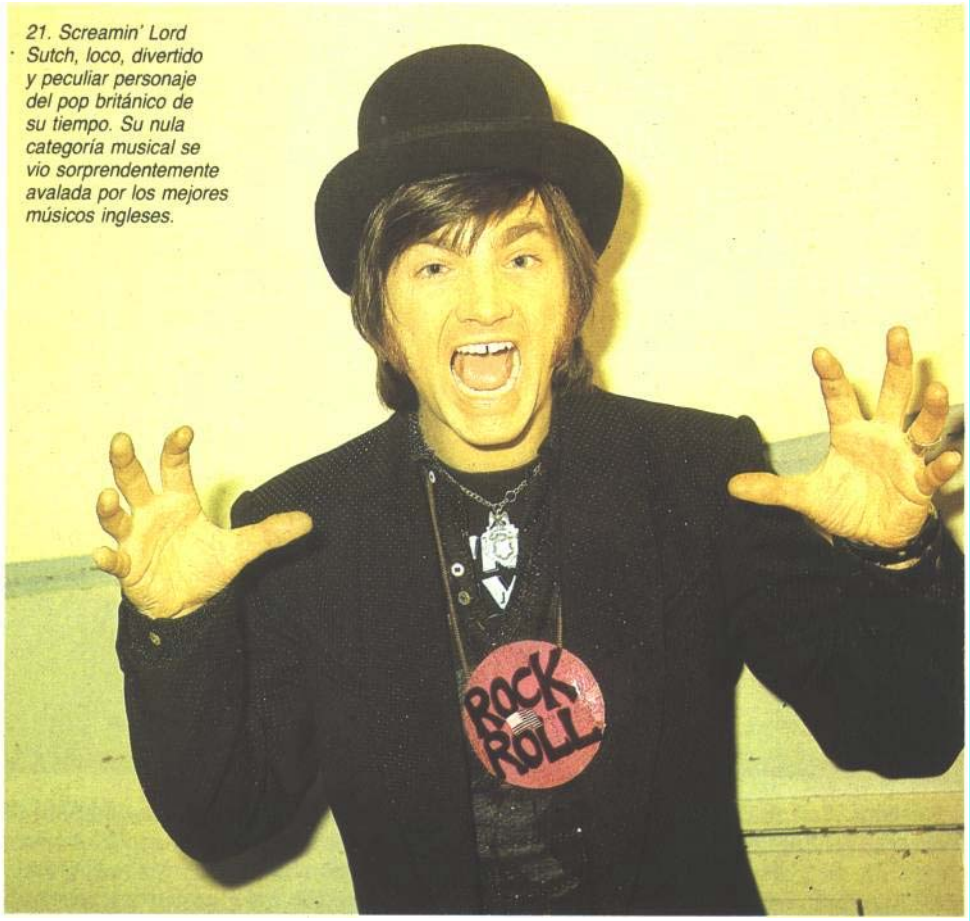




SCREAMIN' LORD SUTCH AND THE SAVAGES

David Sutch (1942, Harrow, Middlesex) se convertirá en los años 60 en una de las más extravagantes y discutidas figuras de la escena británica. Forma The Savages en 1958, y por la banda pasarán en años siguientes grandes músicos luego influ – yentes en la esfera rock: Ritchie Blackmo – re (Deep Purple), Matthew Fisher (Procol Harum), Nicky Hopkins (Quicksilver, Steve Miller Band, Jeff Beck Group, etc.), Jimmy Page y John Bonham (Lad Zeppelin), Keith Moon (Who), Noel Redding (Jimi Hendrix Experience), Paul Nicholas, Jeff Beck y otros muchos más.

La música y la presentación escénica de Sutch se entremezcla con el horror, y sus ideas serán la antesala de los shows de Alice Cooper en 1972. A mitad de los 60, Sutch llegará a tener su propia emisora de radio pirata, Radio Sutch (66), intentará obtener un escaño en el Parlamento inglés y, en 1967, en pleno movimiento psicodéli – co, su trabajo cobrará especial relieve co – mo precursor del underground. En 1970, su LP *Lord Sutch and Heavy friends,* con algunos de los antiguos pupilos de su grupo, devolverá su nombre al primer pla – no de la actualidad en una justa reivindica – ción temporal.



21. Screamin' Lord Sutch, loco, divertido y peculiar personaje del pop británico de su tiempo. Su nula categoría musical se vio sorprendentemente avalada por los mejores músicos ingleses.

CRAZY WORLD OF ARTHUR BROWN

Arthur Brown (24-6-42, Whytby, York – shire) es uno de los raros y discontinuos talentos del pop británico. En 1967 forma el Crazy World, con Vincent Crane (teclado) y posteriormente Carl Palmer (batería). Lanzados por los managers de los Who, Lambert y Stamp, su primer álbum *The Crazy World of Arthur Brown* y el single *Fire* son un éxito en 1968. Pero *Fire,* que es el n.º 1, no tiene continuidad, y Crane y Palmer se irán para formar el grupo Atomic Rooster→ (Palmer formará des – pués parte de Emerson, Lake and Palmer en 1970). Arthur no reaparecerá discográ – ficamente hasta 1972 con el LP *Galactic zoo dossier,* y en 1973 con dos nuevos álbumes, *Kingdom come* y *The journey;* el primero de estos dos pertenece a su traba – jo con el grupo teatral del mismo nombre. Retirado en 1974, Brown regresa en 1975 para trabajar en la versión cinematográfica de la ópera rock *Tommy* y editar un nuevo álbum en solitario, *Dance.*

22. Arthur Brown (en el centro de la fotografía, arriba) logró uno de los éxitos pop más importantes de 1968 con el tema Fire, *pero fue fundamental en su carrera el contar con un grupo como el Crazy World, con músicos tan extraordinarios en sus filas como Carl Palmer (primero de la izquierda) y como Vicent Crane (en el centro, abajo).*

EL SOUL

No hay muchas opiniones unánimes en torno al fenómeno soul, surgido en la segunda mitad de los años 60. Para unos fue la comercialización del rhythm and blues; para otros, la puntilla negra al universo del rock blanco. Para unos terceros resultó una evolución natural en la música practicada por los cantantes y grupos negros desde sus orígenes más ancestrales; y, para algunos más, la fusión casual de dos fenómenos paralelos de su tiempo: el auge de las discotecas y la necesidad de hallar un nuevo sonido que las impulsara como centros vitales de juventud.

Son opiniones, todas válidas, todas meditadas, todas justas, pero también un tanto parciales. Parece olvidarse lo fundamental: que el soul fue un vendaval, que tuvo una carta de naturaleza propia, y que ayudó mucho a la transformación sónica de finales de los 60, acercándose a ese vértice en el tiempo que es el año 1969.

Como todos los géneros, el soul fue una moda, eso es obvio. Surgió de entre las sombras, triunfó con unos artistas propios y unos éxitos claros, absolutamente identificativos, y después fue absorbido por el tiempo y la progresión. Sin embargo, con el soul se logró en primer lugar la solidificación final de la música negra, ya sin barreras ni parcelas que la confinaran, como hasta ese momento, a un *apartado especial*; y se logró una explosión de ritmo capaz de hacer frente y equilibrar la balanza de las restantes tendencias surgidas entre 1966 y 1967. Estas tendencias, ya examinadas en capítulos anteriores, fueron el folk-rock, la psicodelia, el movimiento hippy y la llamada «segunda ola británica», con el pleno poder del pop en Inglaterra en su momento dorado y más creador.

1. Segunda mitad de los 60: es la hora del soul, de la expansión musical del pueblo negro. El ritmo y el feeling de la rama comercial del rhythm and blues harán bailar al mundo muy pronto.

David Redfern

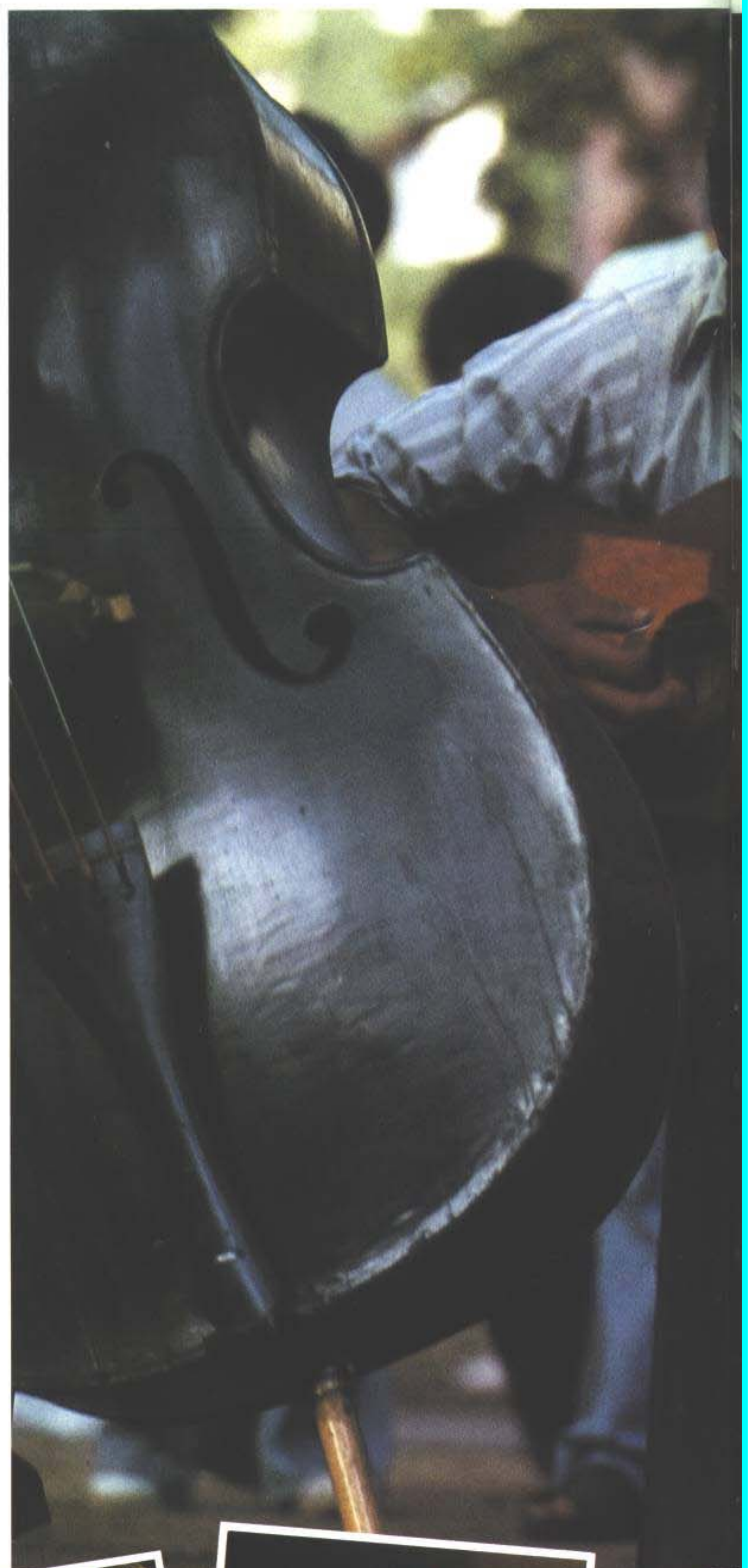
LA EVOLUCIÓN DEL RHYTHM AND BLUES

La importancia del rhythm and blues ha sido decisiva en los años anteriores a 1967: el rhythm and blues genera una parte del rock and roll en los años 50 e impulsa un movimiento blanco, con matices propios, en Gran Bretaña; su papel en los años 60 se ve prácticamente representado por la fulgurante aparición de Motown Records y su definitivo Motown sound, si bien la «fábrica» de éxitos de Berry Gordy Jr. no es la única fuerza del rhythm and blues aunque sí su más fuerte representante [ver volumen II, págs. 129-144].

Nacido en las calles, nacido en las iglesias

Motown Records surge en Detroit, la ciudad de los coches, la factoría del motor en Estados Unidos. Detroit es una ciudad eminentemente urbanizada, con una industria que genera trabajo y da vida mediante la conversión del capital en el flujo constante de la expansión americana en los años de superabundancia y libre empresa. Sin embargo, en las biografías de los máximos responsables del Motown sound había algo sustancial: su origen. Los artistas de Motown, de Detroit, se forman en las calles, en los clubs locales y por entre la prisa natural de toda urbe que late con un tic-tac acelerado. Es la forma de vida del mundo industrializado, en el que el tiempo es dinero.

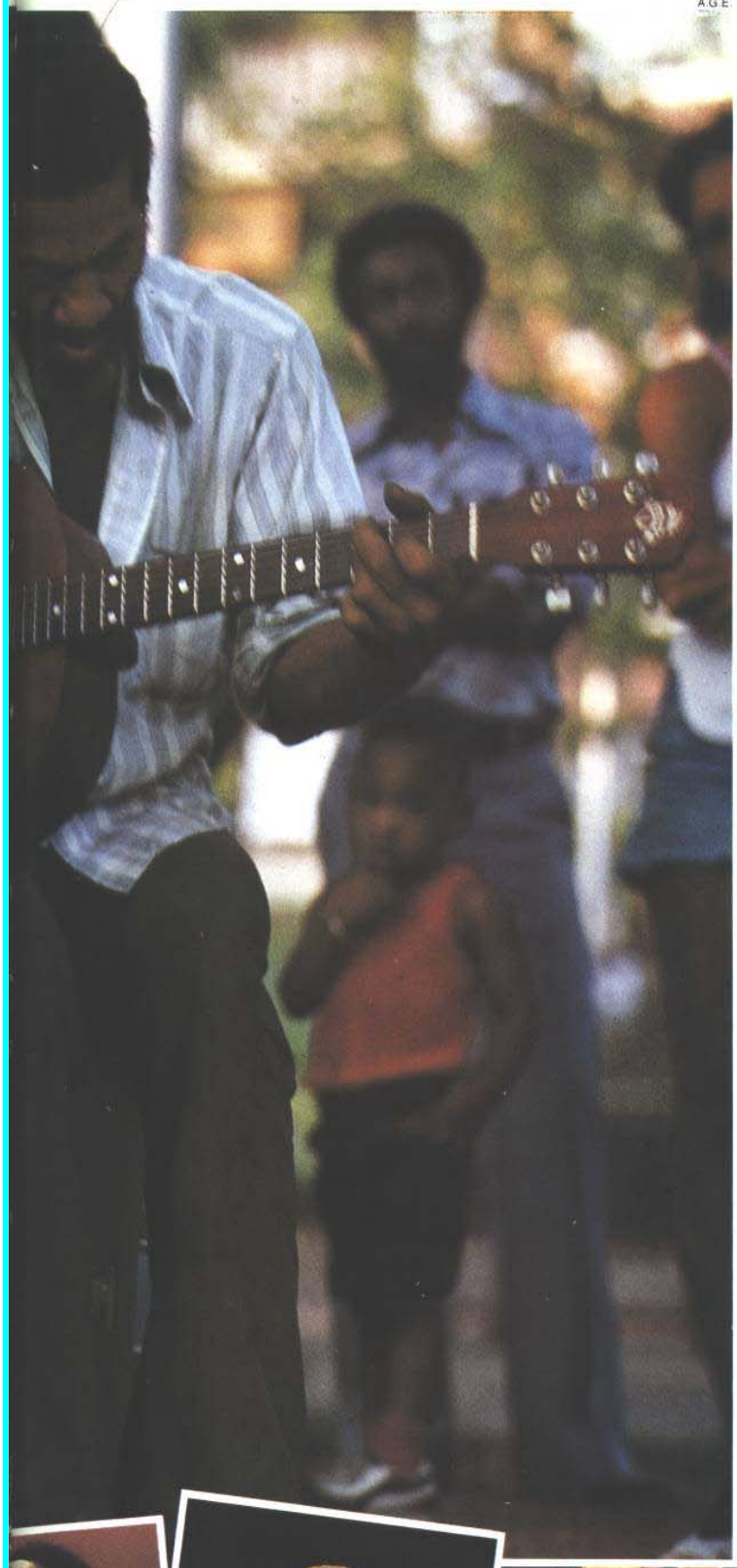
Frente a ello, como factor distintivo del soul, los inicios de Aretha Franklin*, Otis Redding*, Wilson Pickett*, Nina Simone* o Sam Moore (de Sam and Dave*) son muy diferentes: todos son hijos de ministros del Señor, sacerdotes, reverendos, líderes de sus respectivas iglesias, y poco importa aquí el tono de cada fe, sea metodista, o baptista o la que sea. El resultado es el mismo. Son hombres y mujeres que han crecido inmersos en un evidente fondo espiritual, que han cantado desde niños en sus iglesias, en los coros. Para el hombre negro, la iglesia es algo más que un lugar de congregación u oración: es el ámbito de su expansión; y ellos materializan esa expansión, siempre, cantando. El negro cantaba siendo esclavo, trabajando en los campos de algodón, y canta ahora que es libre o que lucha para serlo. De las iglesias de mitad de siglo surgen, pues, los artistas básicos del movimiento soul en la segunda mitad de los 60. Surgen en el éxito; pero, por supuesto, no de la noche a la mañana. Todos ellos, o su gran mayoría, cantaban ya a comienzos de los 60; y todos tenían en su sangre el rhythm and blues como semilla. La principal diferencia entre la factoría Motown y los líderes del soul fue que, mientras unos procedían del rhythm and blues directamente, los otros partían del gospel y los espirituales. Ese tono, ese sentimiento, esa alma *(soul)*, es lo que da origen al Soul como género.



David Redfern

David Redfern

2. En la imagen central de esta doble página, una muestra del latir del pueblo negro: músicos negros norteamericanos en un parque, inmersos en su propia vitalidad. El soul, *el «alma» de los negros, estalló comercialmente entre 1966 y 1967, inundando al mundo blanco al tiempo que se apoderaba de los nuevos centros juveniles de diversión: las discotecas.*



A.G.E.

De Detroit a Memphis

Al comenzar los 60, la música negra tiene dos puntos focales de expansión: por un lado, la ya citada Motown Records; y, por otro, la compañía Stax/Volt*. La primera es Detroit; y la segunda, Memphis. La primera hace un rhythm and blues sumamente atractivo, comercial, y es la que empieza a incidir en el mercado blanco de forma absoluta, especialmente con las Supremes en USA e Inglaterra. La segunda es menos comercial; y, por ello, su éxito será limitado, ceñido a las listas de R & B, con escasa relevancia en el hot-100 nacional americano.

Motown y Stax, sin embargo, evolucionarán. La comercialidad de la primera, más la fuerza y el sentimiento de la segunda, formarán el bloque que cambiará la situación de los artistas negros a partir de 1966. En este aspecto, la importancia de Stax es mayor, porque sus artistas tienen ese soul, esa alma. Es música negra para negros... pero consigue romper la barrera.

Depresión y emigración

Ahondando más en el origen del soul, no es difícil hallar otras pistas, en el mismo pasado de sus impulsores. En los años 30, durante la Depresión, los económicamente más débiles fueron, como siempre, los que peor lo pasaron; y muchos de los económicamente más débiles eran negros. Los Estados del sur, los de raíces más fuertes por ser los de mayor dominación racial, sufrieron una convulsión interna que culminaría con una emigración de hombres y mujeres de raza negra hacia las tierras y los Estados del norte.

A esta primera oleada motivada por la Depresión, siguió otra a finales de los años 40, es decir, al término de la Segunda Guerra Mundial. Aquí las motivaciones fueron distintas, pero los problemas son los mismos. La penuria de la guerra, el regreso a casa de miles de hombres que la sociedad americana tenía que readmitir y colocar, a los que debía ofrecer trabajo, y por supuesto los efectos de los años de guerra, originan una segunda oleada de emigrantes del sur.

De estas dos oleadas surge una población que, en los años 50, impulsará nuevas formas de vida en el norte; y, entre esas formas, naturalmente está la música. Nacida en el sur o en el norte, esa población negra mantiene todavía muy presente su tradición. En Detroit será el ritmo; y en Memphis, los que todavía siguen en su tierra, allá en el sur, los niños que antes cantaban los salmos en la iglesia, se convierten años después en profesionales. Mientras el rhythm and blues subsiste puro e íntegro después del terremoto del rock and roll, la aparición de los Beatles y el reconocimiento que éstos, los Stones, los Animals y otros grupos hacen de las figuras del R&B serán un factor fundamental para desarrollar la evolución hasta su grado máximo: el soul.

London Features

David Redfern

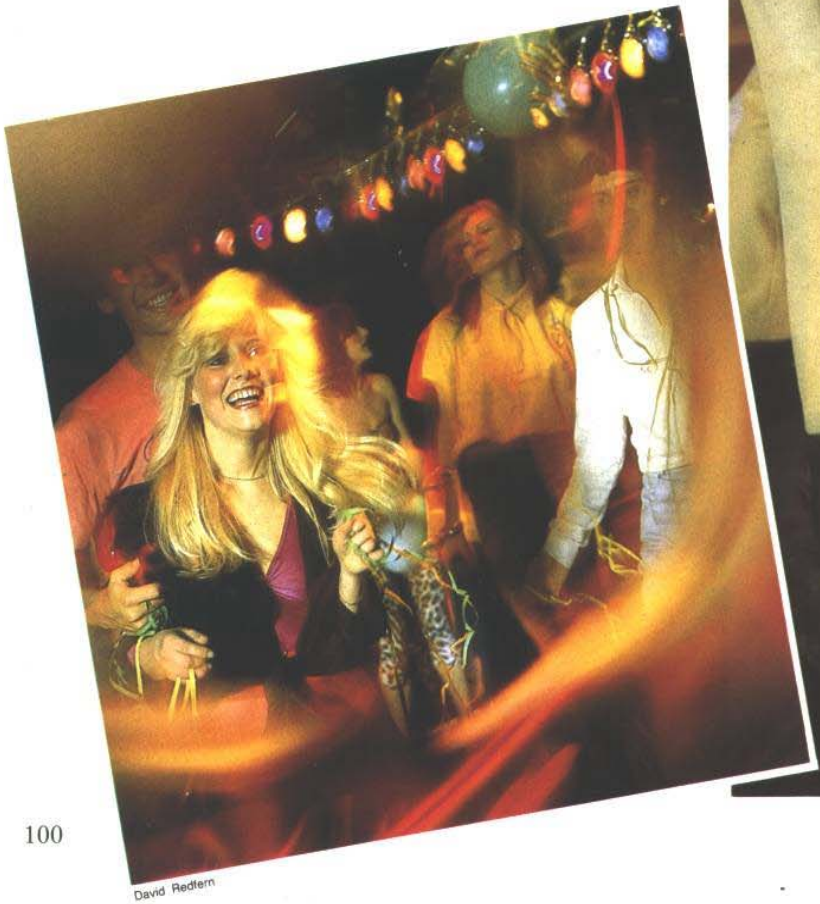
London Features

3-7. De izquierda a derecha, Aretha Franklin, James Brown, Arthur Conley, Joe Tex y Nina Simone, cinco ejemplos de diversos enfoques soul. Aretha y Nina son hijas de ministros de la Iglesia; James Brown, un padre del rhythm and blues; Conley y Tex, dos de los nuevos valores del «boom» del género. Todos ellos tuvieron el común denominador del éxito comercial.

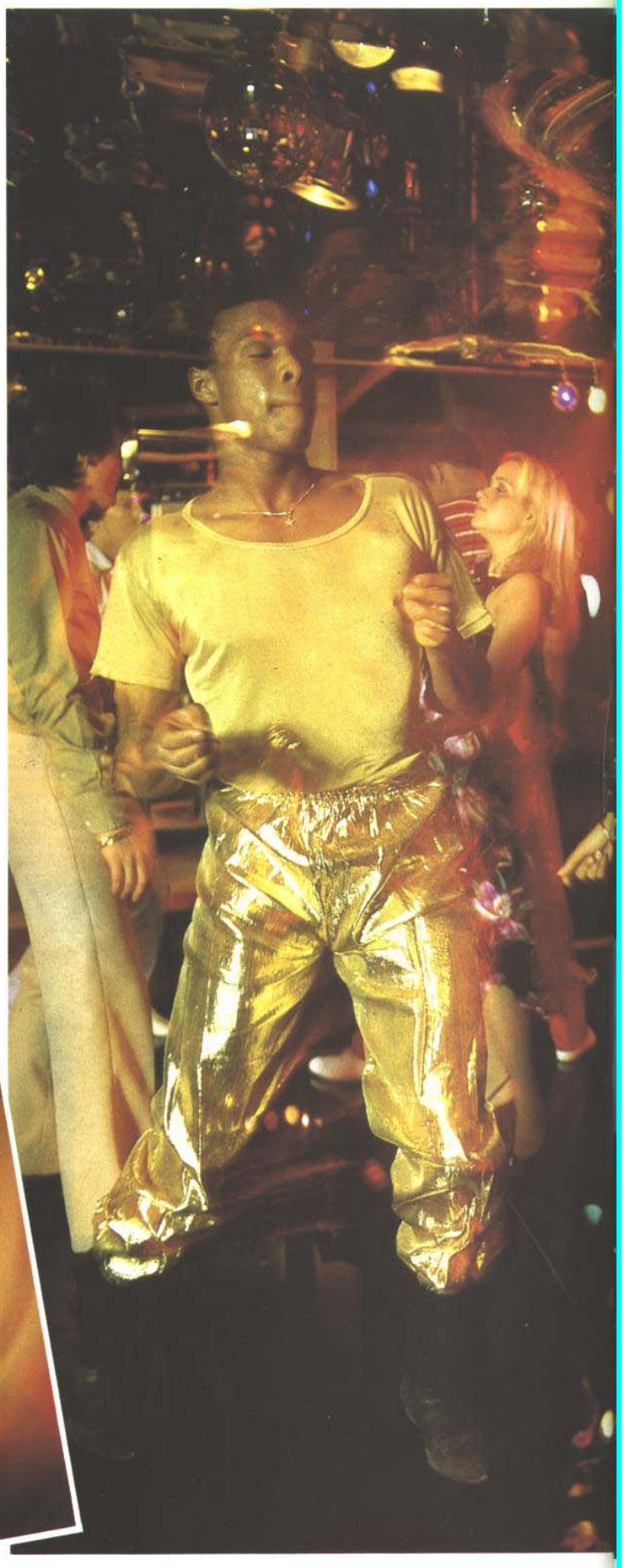
El factor blanco

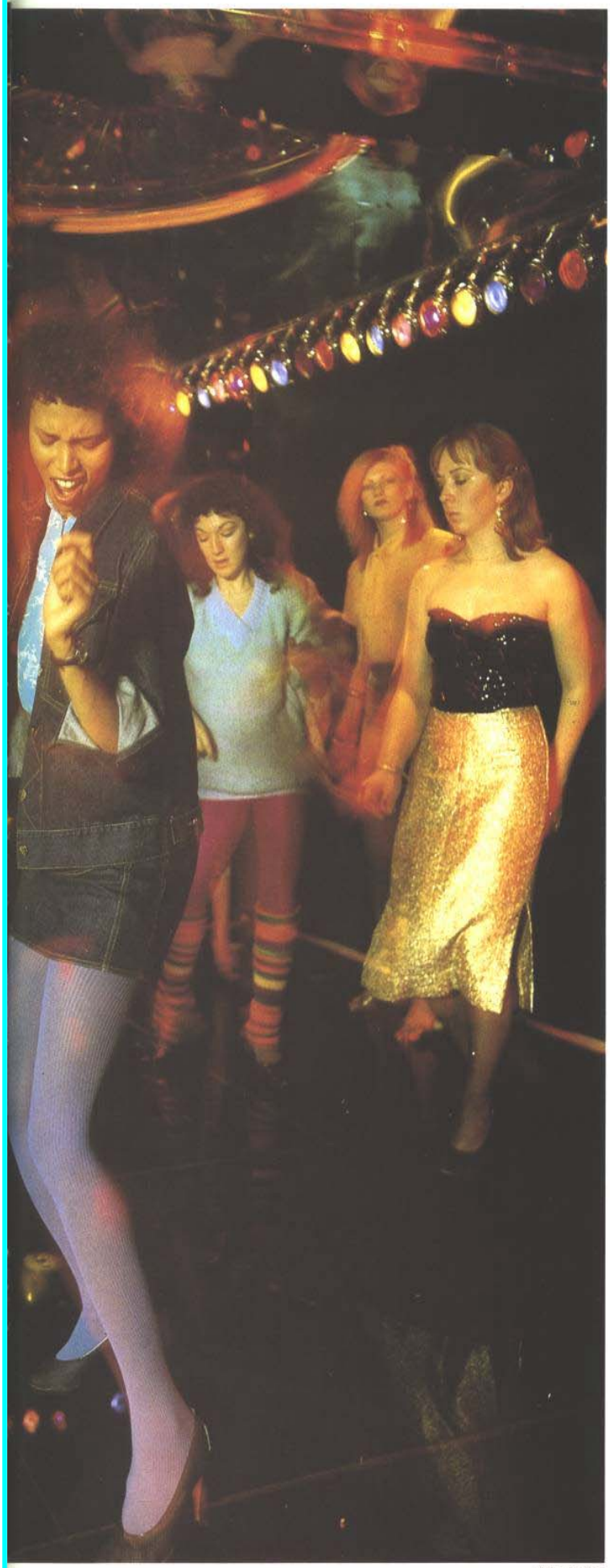
Se ha discutido y se discute aún la importancia que el rhythm and blues británico tuvo en la transformación final del rhythm and blues en soul en Estados Unidos. No se niega que el beat influyó decisivamente en los años 60, revolucionando toda la estructura musical en el mundo. Cuando Inglaterra devolvió a Estados Unidos su concepción personal del rhythm and blues, a través de Rolling Stones, Animals, Yardbirds y finalmente Cream, para unos fue como el claro exponente de un ejemplo: «Nos inspiramos en vuestro R&B y ahora, a cambio, os damos esto». Para otros, la música negra no necesitaba ningún ejemplo; tenía en sí los suficientes resortes de su propia evolución. El rock and roll había tomado parte del R&B, los grupos ingleses habían adaptado el R&B. Hasta los Beatles habían cantado hits de R&B en sus primeros LP's. ¿Por qué tenían los negros que fijarse en lo que los blancos hacían ahora?

Como siempre, en todo punto de divergencia, la radicalización es funesta. En música no hay nada absoluto, y la inspiración surge día a día, canción a canción. Es cierto que la música negra siempre ha generado en su pasado y en sí misma la fuerza de su progresión; pero también es cierto que los años 60 fueron demasiado ricos en todos los conceptos como para imaginar que todos los géneros marcharan solos, por sí mismos. El rhythm and blues seguía siendo un género negro, con su lista especial. Los éxitos de Motown habían roto la primera gran barrera, llevando temas de las listas de R&B hasta los rankings nacionales. El soul completaría esta incisión. Motown y Stax eran compañías dirigidas por hombres de color, pero Atlantic, que distribuía a Stax, estaba dirigida por blancos. Ése fue el último y definitivo factor, porque a partir de la nueva riqueza musical negra entraría en funcionamiento el factor consumo.



David Redfern





David Redfern

EL SOUL, RITMO, TRANCE, TONO SEXUAL

El *feeling*

El éxito del soul fue debido a esa nueva riqueza musical. El soul combinaba el ritmo del rhythm and blues con el sentimiento propiamente negro, el *feeling,* y con partes del rock and roll y del mismo pop. En 1967, la música pop presentaba el soul como lo más *in,* lo más fuerte y frenético.

Los esquemas del soul eran claros: en primer lugar, el ritmo; en segundo lugar, el trance, conseguido en casi todos los temas; y en tercer lugar, el tono sexual de la propia música, combinado en los temas lentos con una romántica y sensual inspiración. La voz de Percy Sledge* en *When a man loves a woman* era una provocación a los sentidos; el grito de Aretha en *I never loved a man* o el clímax de Otis en *Respect,* una catarsis excitante.

El soul y el «boom» de la discoteca

Si a todo ello sumamos el fenómeno de la discoteca, obtenemos un resultado diáfanamente claro. Las discotecas se convertían en la segunda mitad de los años 60 en el centro de las reuniones juveniles por antonomasia. Primero habían sido los clubs o las fiestas, los bares con las sinfonolas y los juke-box. Ahora, de pronto, se abrían locales, cada vez más abundantes, en los que privaban dos puntos exclusivos: la libertad y la música propulsada a todo volumen.

El soul fue a la discoteca lo que los Beatles a los 60: algo fundamental, inseparable y trascendente. En Europa, principalmente en Francia, el soul era el ritmo básico de las discotecas. Las luces en un movimiento continuo, la música encadenada con el invento de los discos non-stop, y toda la inventiva puesta en marcha para adaptar la necesidad y el gusto a las exigencias del público, funcionaron como una apisonadora contundente. A partir de 1967, la discoteca cobró presencia activa y fundamental en el propio desarrollo de la música. Temas más largos, ritmo constante y el aislamiento producido por el simple gesto de salir a una pista, cerrar los ojos y dejarse llevar por los estímulos externos e internos.

El soul abasteció a las discotecas durante su reinado y dominio. Cuando el soul decreció a partir de 1969 y entró en declive como género a comienzos de los 70, la industria continuó abasteciendo a las discotecas con discos que en muchas ocasiones estaban pensados y destinados exclusivamente para ellas. No faltaron abundantes hits en la década de los 70, surgidos del foco latente de las discotecas. A finales de los años 70 y con el éxito de *Saturday night fever,* el fenómeno adquiriría su techo de popularidad y espectacularidad; pero con ello, y a pesar de ser los Bee Gees los creadores de la música de esta película, se comprobó que seguían siendo los artistas negros los verdaderos dueños del ritmo sincopado preferido por las discotecas.

8 y 9. Las discotecas fueron el punto clave de la expansión del soul. El ritmo, el fuerte trance, la energía negra que mueve corazones y pone alas a los pies, se concentró en el soul. Blancos y negros iniciaron así la gran revolución de las discotecas.

LA REIVINDICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS

El soul no fue sólo una de las bases de este nuevo mundo, culminado con el disco-sound de diez años después. La mayor influencia del soul la hallamos precisamente, en 1968, en su aportación al vanguardismo y al cambio de orientación estilística del rock en todo el mundo. ¿Cuál fue esa aportación, que podríamos llamar excepcional? Simplemente, la instrumentación.

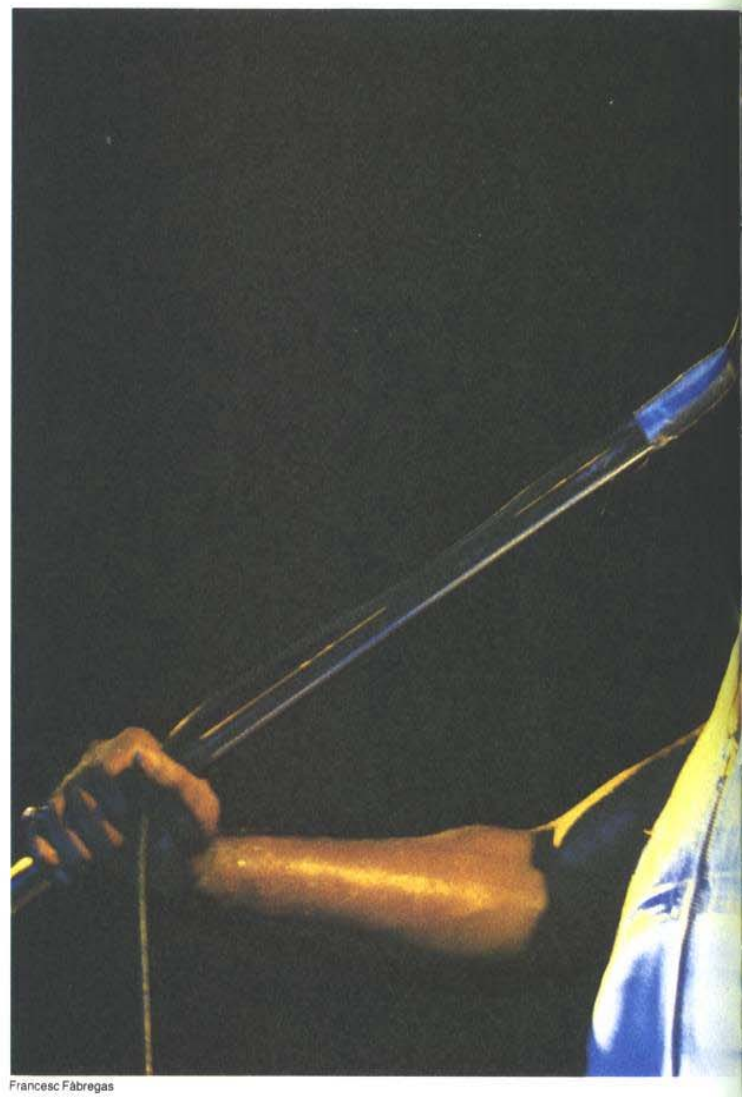
El beat: guitarras y batería

Las pautas impuestas por el beat habían sido demasiado fuertes como para sustraerse a ellas, y más en los años de predominio, proliferación y auge del pop. Los Beatles y los Rolling Stones eran el modelo a imitar. Los grupos tenían cuatro o cinco miembros, según que el cantante tocase algún instrumento o actuase libre. Las variaciones más importantes habían entrado en funcionamiento en 1967, con los primeros grupos que incluyeron el teclado en la base de su sonido (Procol Harum y Moody Blues). Antes de ello, los instrumentos del pop habían sido, simplemente, guitarras y batería. Algún grupo aislado, como el Dave Clark Five, incluía el sonido de los instrumentos de viento, pero sin un relieve especial.

El soul, esplendor del metal

El soul desenterró todos los instrumentos no utilizados por el beat, creando una mayor riqueza sónica y facilitando una mayor evolución estilística en todos los sentidos. Las secciones de viento (saxo, trompeta, trombón y hasta flauta a veces) comenzaron a funcionar como un derivado del peso específico del soul. En 1968, muchos grupos blancos incluyeron ya secciones de viento en su formación; y en Europa, los blancos que imitaban el soul como moda, que eran abundantes, hicieron lo propio. En unos meses, la demanda de instrumentistas de viento fue alucinante. De no contar para nada, pasaron a dominar un amplio frente musical.

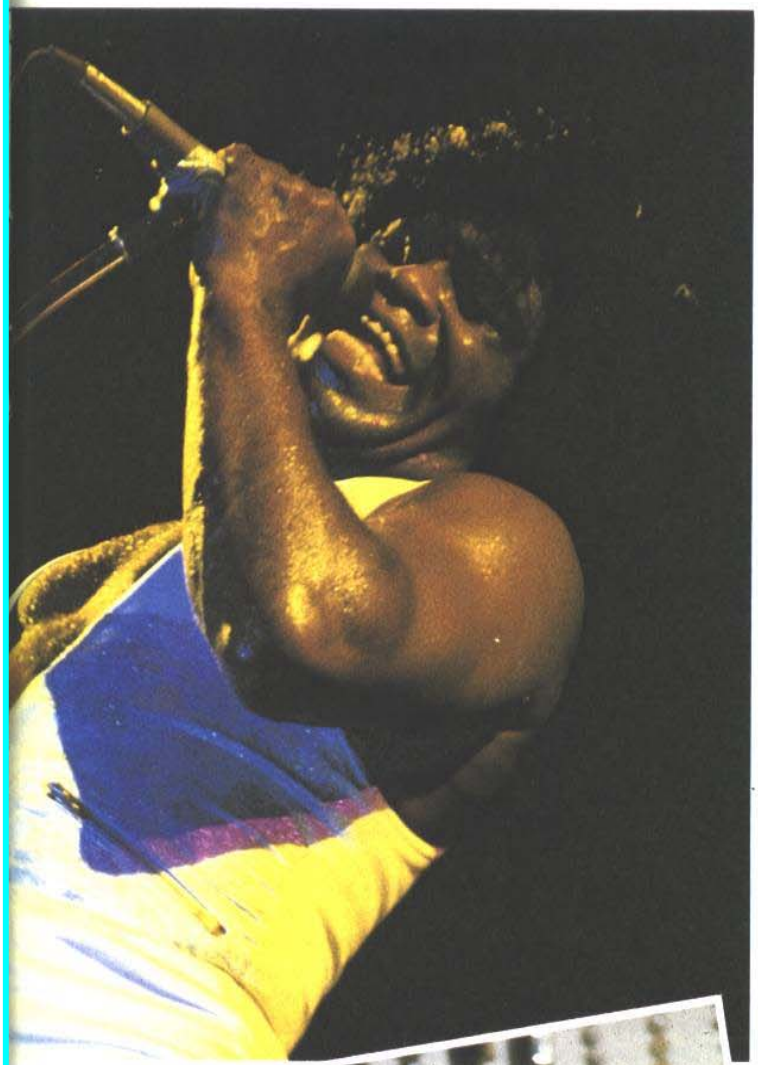
Esta reivindicación de los instrumentos de viento, las *brass sections,* también llamadas *metal* en términos musicales, coincidió en 1968 con el fin del beat propiamente dicho y el nacimiento del vanguardismo. Más que una resultante, esto fue una consecuencia. La convulsión interna del rock era ya un hecho. El soul no hizo más que acelerar una parte del proceso y presentar una alternativa, una variante válida. En 1969, la diáspora sónica y las múltiples tendencias en las que se fragmentaría el rock, darían paso a una absoluta libertad de formas. Cada grupo era un poco líder de su propia parcela, y los grandes conjuntos de rock o los solistas fundamentales del cambio utilizaban cuanto querían para mejorar su música, sus grabaciones y su puesta en escena. La incorporación de los instrumentos de viento fue una avanzada, una parte del cambio total.



Francesc Fàbregas

London Features

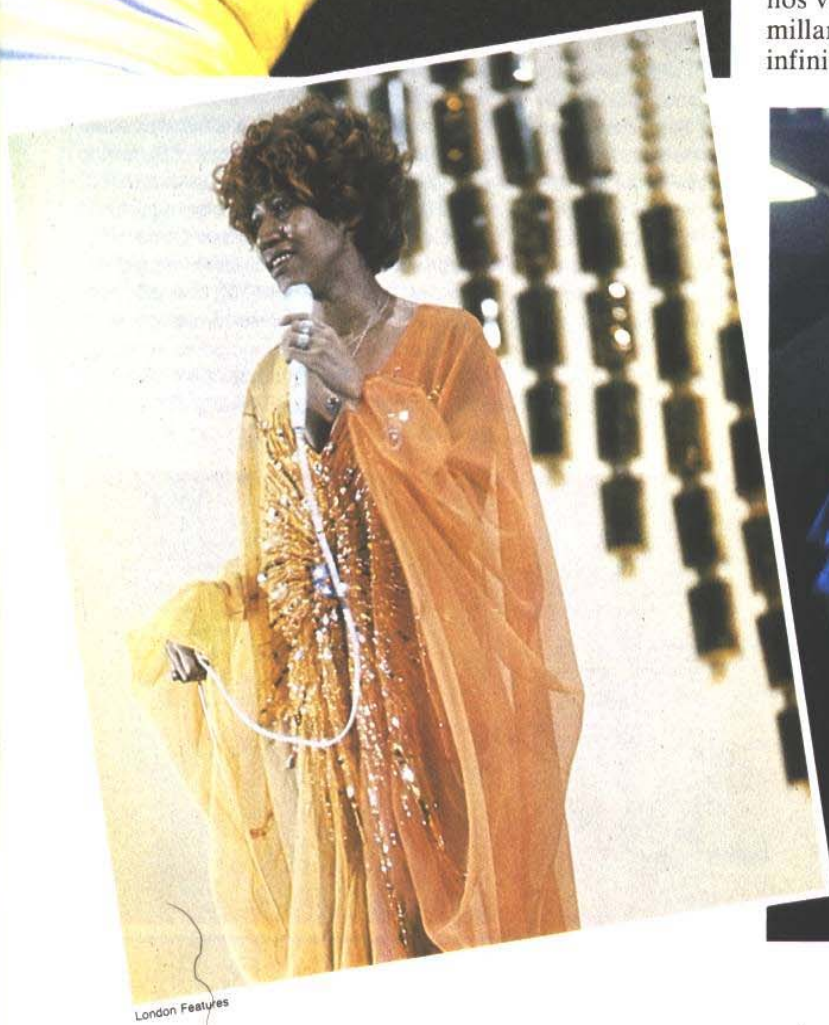
10-13. Arriba, James Brown, el más apasionado intérprete negro de su tiempo. Abajo, de izquierda a derecha: el malogrado Otis Redding, muerto en plena gloria en 1967; Aretha Franklin, Lady Soul, la más importante y longeva voz surgida del movimiento; y Wilson Pickett, inmortalizado con su Tierra de las mil danzas. *Si hubiera que elegir a las cuatro grandes figuras del soul, sin duda serían ellos los principales candidatos.*



LAS FIGURAS DEL SOUL

¿Hace un género a sus figuras o son las figuras las que hacen el género? En otras palabras, ¿habría sido el soul lo que fue, de no haber coincidido en un mismo tiempo los booms fulgurantes de Otis Redding, Aretha Franklin o Wilson Pickett, más el nuevo brillo de personalidades como James Brown*? Es difícil asegurar nada en términos absolutos. Otis Redding llevaba años cantando con escaso o relativo éxito. Aretha Franklin había grabado muchos discos para la CBS y tuvo que ser Jerry Wexler* y Arif Mardin* el tándem que, en Atlantic, la convirtiera en la reina. Era la misma voz, pero los enfoques eran distintos... y también el momento. Wilson Pickett y James Brown también llevaban años grabando buenos discos y siendo figuras del rhythm and blues. Novedades especiales fueron esencialmente Percy Sledge, Arthur Conley* y pocos más. Es decir, el soul no generó una masiva aparición de cantantes o grupos, sino que fue impulsado, fortalecido y culminado por los artistas que procedían de un pasado más bien cercano dentro del R&B.

A pesar de todo, nada hay que objetar. El soul, como parte de la evolución de la música negra, era un mundo en sí. Un mundo que sólo la comercialización y la aceptación por parte de los blancos hizo diferente. Cuando, a comienzos de los 70, las estrellas del soul cambiaron, el género quedó relegado a un plano ínfimo de incidencia. No desapareció, pero perdió su amplio poder de convocatoria y su atractivo. En agosto de 1972, el festival de Wattstax marcó el punto culminante de la segunda etapa soul, ya en el ocaso, con las figuras más recientes y algunos veteranos. El rock seguía su camino... a través de un millar de nuevos caminos que unas veces se perdían en el infinito y otras se entrecruzaban constantemente entre sí.



London Features

London Features

OTIS REDDING,
EL REY DEL SOUL

Otis Redding (9-9-41, Dawson, Georgia) fue, con sus canciones y con su voz, el gran líder del soul en su etapa de consolidación y expansión entre 1966 y 1967. Su muerte, en plena gloria y en la cumbre de su arte, privó al género de su máximo artífice y de una de las personalidades más influyentes en la música de los años 60. La transformación de la música negra en parte del rock y de la estructura musical de su tiempo tuvo en Otis a su gran personaje.

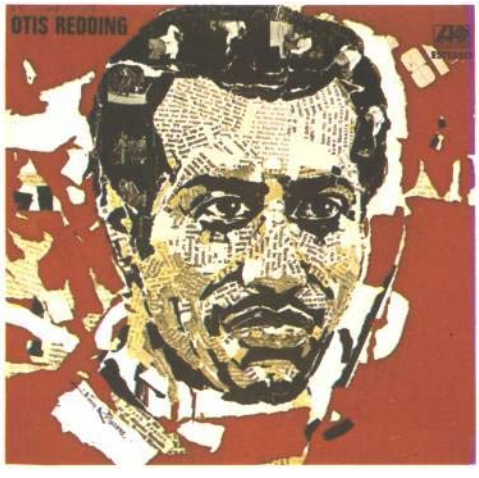
Hijo de un sacerdote baptista, las primeras influencias de Otis fueron la música gospel a través de la iglesia en la cual cantaba todos los domingos. En la adolescencia descubre el jump-blues y el rhythm and blues; y viviendo en Macon, Georgia, pasa a ser un fan de Little Richard. Compone canciones y debuta como cantante, hasta que en 1962 se une a un artista llamado Johnny Jenkins and The Pinetoppers, con el que canta, pero al mismo tiempo también es el chófer y el *roadie* (chico utilizado para cargar y descargar los instrumentos) de la banda. La carrera de Otis se inicia cuando, en una grabación discográfica de Jenkins para el sello Stax, que termina antes de lo previsto, Otis le pide a su jefe que le deje aprovechar los minutos sobrantes del estudio de grabación para registrar una canción. Graba *These arms of mine* y es la revolución. Otis galvaniza a todos con su canción y con su talento interpretativo. El propio sello Stax le contrata como cantante, y entonces surge la figura de un mito que en tan sólo cuatro años escribirá una de las más brillantes páginas de la historia de la música.

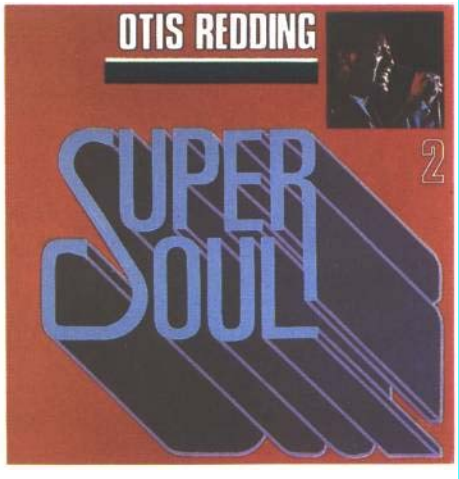
De 1964 a 1967, los discos que Otis Redding lleva al éxito (compuestos por él o versiones de otras canciones) son abundantes: *That's how strong my love is, Pain in my heart, I've been loving you too long, My lover's prayer, I can't turn you loose, Fa Fa Fa Fa Fa (sad song), Mr. Pitiful, Satisfaction, Respect, My girl, Day tripper* y otros muchos. Sus álbumes iniciales son *Pain in my heart, Otis blue* y *Dictionary of soul.* Paralelamente, se convierte en padrino musical de otros artistas, como Arthur Conley y William Bell, y sus canciones sirven para encumbrar a otros artistas, como a Aretha Franklin con *Respect.*

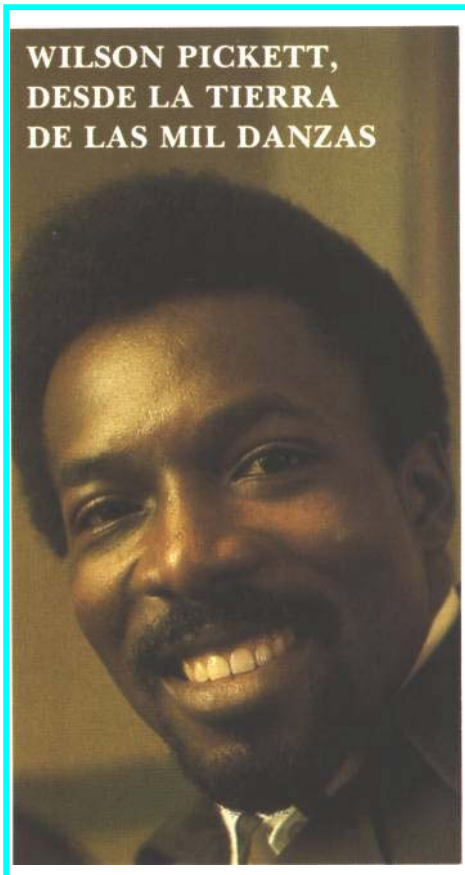
14. Otis Redding, protagonista de una leyenda a través de una corta pero triunfal carrera personal.

Otis Redding realizará en 1965 una gira europea que le valdrá su consolidación en el viejo continente. En 1966 será declarado cantante del año en Inglaterra y Francia. En 1967, su actuación en el festival de Monterrey marca el punto más álgido de su carrera. Sin embargo, el 10 de diciembre de este año, en un accidente de aviación cerca de Madison, Wisconsin, Otis Redding muere, y con él los miembros de su grupo, los Bar-Kays*, salvo uno. Es uno de los mayores impactos de la década de los 60. A su funeral asisten la mayoría de los cantantes negros de aquellos días.

La muerte de Redding convertirá su obra en una panacea comercial. En 1968 comenzarán a editarse LP's con recopilaciones de éxitos, grabaciones en directo o simples ensayos grabados en los estudios; y su último single, *Sitting on the dock of the bay,* será su mayor impacto comercial, llegando al n.º 1 en las listas de éxitos. Los principales LP's de los años siguientes a su muerte son *Live in Europe* (68), *Sitting on the dock of the bay* (68), *Love man* (69) y *Tell the truth* (70), más un álbum grabado con Carla Thomas*, *King and Queen* (67) y otro recogido de su actuación en Monterrey, *Live at Monterrey* (70), con una cara en la que aparece Jimi Hendrix y otra en la que aparece él. Las principales recopilaciones son: *The inmortal Otis Redding* (68), *History of Otis Redding* (69) y *The best of Otis Redding* (72)







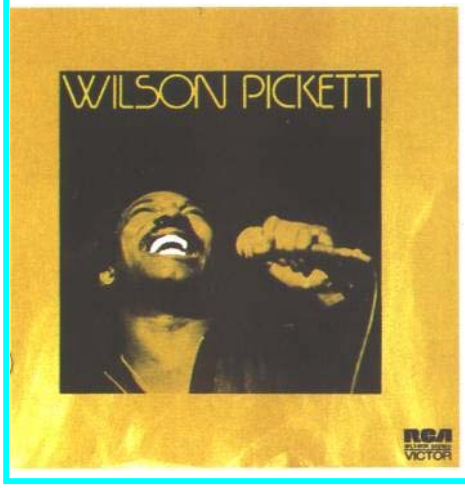
15 y 16. Wilson Pickett, el éxito de la constancia y la profesionalidad a lo largo de dos décadas.

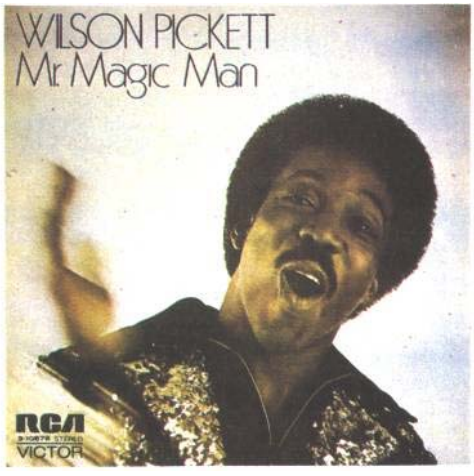
Wilson Pickett (18-3-41, Prattville, Ala – bama) comienza a ser cantante desde niño, en el coro de su iglesia, pasado posteriormente a cantar en agrupaciones de música gospel. A mediados de los años 50, su familia se traslada a Detroit, Michi – gan, y Wilson aparece en varios grupos de rhythm and blues. Con uno de ellos, The Falcons, obtiene su primer hit discográfico, *I found a love,* en el verano de 1962. Se separa de los Falcons; y en 1963, ya en solitario, repite su éxito con otros dos sin – gles compuestos por él, *If you need me* y *It's too late.* El primero será después versioneado por numerosos artistas, como los Rolling Stones y Tom Jones, entre otros.

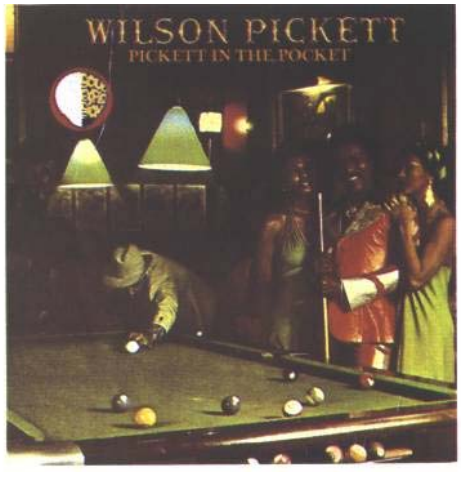
En 1964 Wilson firma por la poderosa Atlantic Records, pero sus inicios en la compañía no son precisamente triunfales. En 1965, con Booker T. and The MG's→ de acompañamiento, Wilson Pickett inicia su carrera triunfal con *In the midnight hour* y *Don't fight it,* que serán continuados por otros dos singles notables, grabados esta vez en los Muscle Shoals Studios, en 1966: *634-5789* y *Ninety-nine-and-a-half (don't do).*

Wilson es ya en 1966 uno de los grandes de la música soul, pero su posición se con – solidará definitivamente con *Land of a thou – sand dances,* su gran hit internacional. Tras él y en plena efervescencia soul, seguirán una larga serie de singles: *Funky Broadway, Mustang Sally, Soul dance n.º 3* (67), *She's looking good, I'm a midnight mover* (68), *Hey Jude, Back in your arms, Hey Joe* (69), *Engine n.º 9* (70) y *Don't let the green grass fool you* (71). A comienzos de los años 70, el soul ha perdido todo su empuje, pero Wilson Pickett se mantiene con nuevas directrices musicales. En 1972 cambia de compañía discográfica, y vuelve a iniciar una fructífe – ra etapa con *Mr. Magic man* a partir de 1973, consiguiendo en 1974 uno de sus mejores éxitos en esta década: *Soft Soul Boggie Woogie.*

Durante más de 20 años de vida profe – sional, Wilson Pickett ha grabado abun – dantes LP's, siendo éstos los más desta – cados: *In the midnight hour, Exciting, Wic – ked, Sound of Wilson Pickett, The best, I'm in love, Midnight mover, Greatest hits, Hey Jude, Right on, In Philadelphia, If you need me, Mr. Magic man, Tonight I'm my biggest audience, Miz Lenas boy, Live in Japan, Pickett in the pocket, Join me and let be free, Peace breaker, It's too late, Keep the dream alive, Star collection, Funky situa – tion, I want you* y *Right track.*







SOLOMON BURKE

Nacido en Philadelphia en 1936, Solo – mon Burke está considerado como el hombre clave de la transición del R&B al soul; es conocido, entre otros muchos nombres, con los de *The King of Rock 'n' Soul* y *The King Heavy.* A los 9 años ya era solista del coro de su iglesia, a los 12 se le llamaba *The Wonder Boy Preacher* y a los 23 aparecía como predicador a través del *Solomon's Temple,* un pro – grama radiofónico religioso mediante el cual su fama se consolidó en el ámbito musical tanto como en el espiritual.

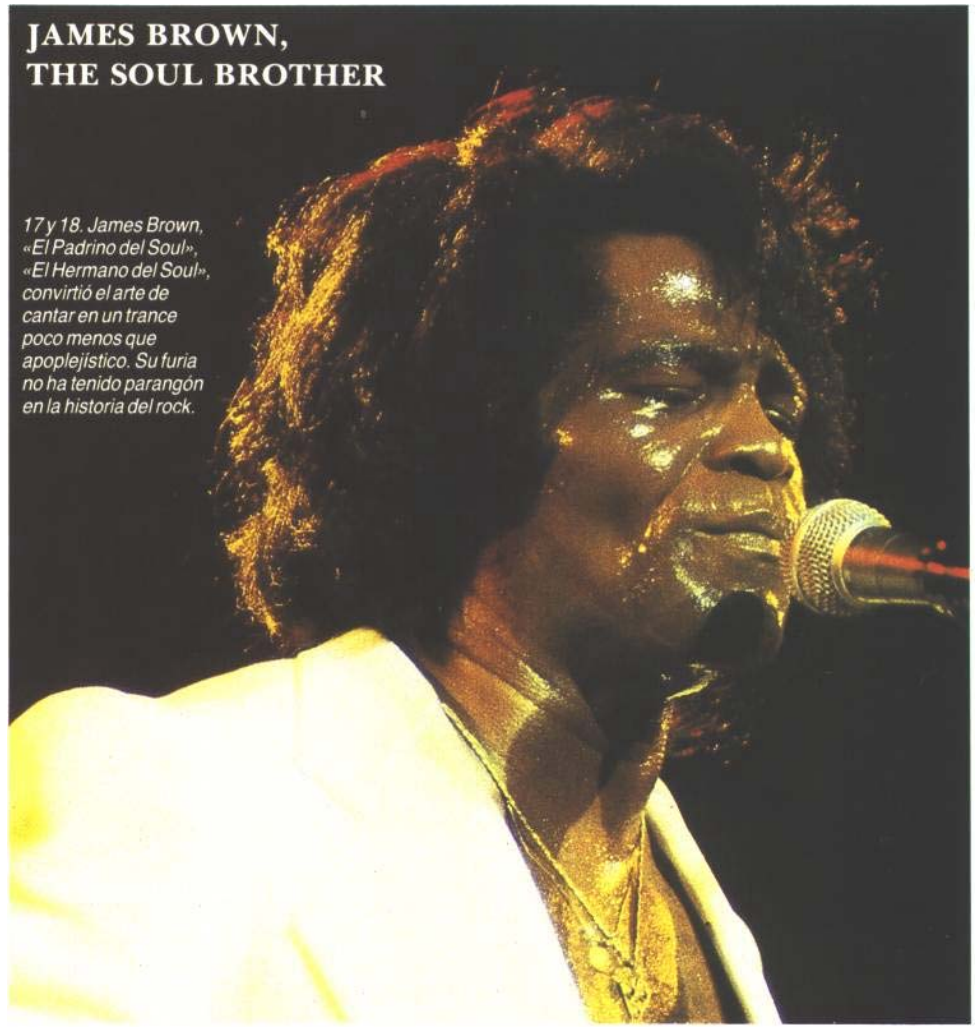
En 1960, Solomon firma por Atlantic Records, después de haber tenido ya algunos contactos iniciales con varios singles en una pequeña editora. De 1960 a 1962, su repertorio será especifica – mente religioso; pero lentamente su evo – lución le presentará cada vez más como cantante que como mensajero espiritual. De la mano de Bert Berns y Jerry Wexler, sus productores, Solomon se convertirá en el mejor cantante de mitad de los años 60 en su género, antes del «boom» co – mercial de Otis Redding y Wilson Pickett. Su hit más destacado es *Got to get you off my mind* en 1965.

A finales de los 60, la personalidad y la figura de Solomon entran en declive, lo mismo que el potencial del soul. Graba algunos de sus temas más comerciales al dejar Atlantic en 1969, pero no recupe – ra ni su carisma ni su fuerza aunque su voz siga siendo extraordinaria. Cota im – portante en este tiempo es su álbum dedicado a Martin Luther King, *I have a dream,* en 1974, a raíz del cual logra estabilizarse y continuar como una le – yenda viva del R&B y del soul, a lo largo de los años siguientes.

BAR-KAYS

Grupo estadounidense formado por James Alexander, Ben Cauley, Jimmy King, Ron Caldwell, Phalin Jones y Carl Cunningham. Músicos de estudio, se unen en 1966 y acompañan al cantante Otis Redding*. El accidente de aviación que acaba con la vida de Redding desha – ce el grupo. Alexander no iba en el vuelo y Cauley es el único superviviente.

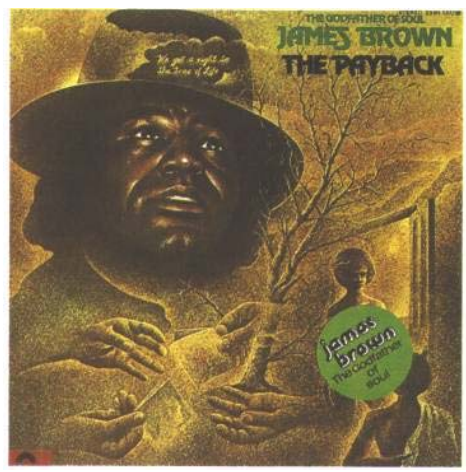
En 1968, ambos reforman el grupo con Larry Dodson, Harvey Henderson y Winston Stewart. En 1970, Cauley se une al Movement de Isaac Hayes y le reem – plaza Charles Allen. En 1973 se incor – poran Vernon Burch y Donette Hagan. Su principal hit fue *Soul finger,* en 1967; y, en su segunda etapa, *Gotta groove, Black rock* y *Son of Shaft.* Los Bar-Kays acompañan a Isaac Hayes→ en sus pri – meros LP's individuales. Su fama iría diluyéndose en la década de los 70.

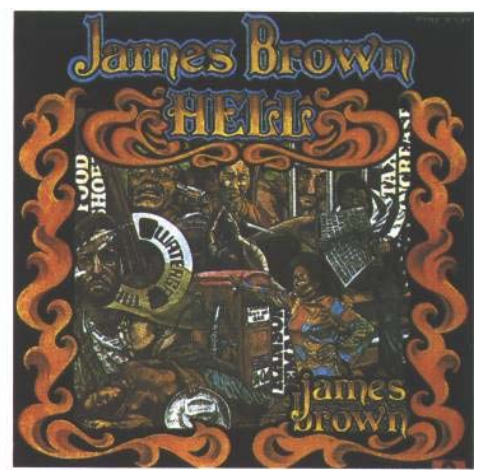


17 y 18. James Brown, «El Padrino del Soul», «El Hermano del Soul», convirtió el arte de cantar en un trance poco menos que apoplejístico. Su furia no ha tenido parangón en la historia del rock.

James Brown (3-5-38 en Georgia, indi – cándose en algunas antologías Macon y en otras Augusta como población de nacimiento) ha sido llamado con todo me – recimiento *The Soul Brother* (El Hermano del Soul, El Hermano del Alma). Sus can – ciones y su estilo, ya en los años 50, inspiraron a toda una generación de *soul-men,* que culminó en los 60 con el boom del género a nivel popular y comercial. Su genio escénico, sus clímax alucinantes, su poderío vocal, realzado por un *feeling* ab – soluto que le llevaba a caer en trances mientras cantaba sus canciones, y su fuer – te personalidad le han convertido a lo largo de cuatro décadas en una de las máximas figuras de la música negra. En los años 70 todavía aportaría obras importantes y bási – cas en la evolución y desarrollo del soul y del rhythm and blues, llegando a la década de los años 80 con más de setenta álbumes editados, entre grabaciones originales y dis – tintas recopilaciones de éxitos, y con cerca de 200 singles.

El primer éxito de James Brown se produ – ce en 1956, con el tema *Please, please, please,* y el segundo en 1958, con *Try me.* Su música en este tiempo es una herencia





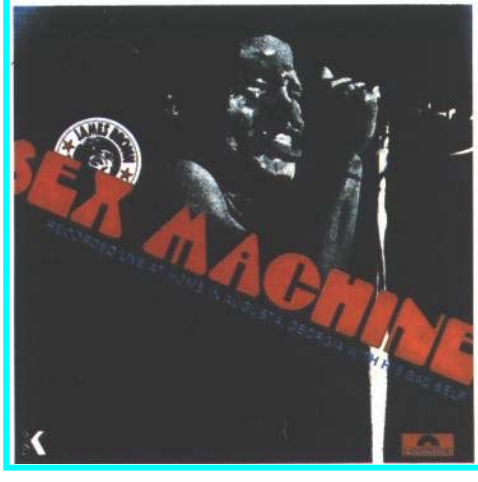
directa del gospel con entronque en el rhythm and blues. Forma el grupo The Fa – mous Flames y muy pronto es conocido con el nombre de *The King of R&B* (El Rey del R&B). Comienza la década de los 60 con una ascendente carrera de hits, desde *Think* en 1960 hasta *It's a man's man's man's wolrd* en 1966, que incluye canciones como *Good good lovin', I'll go crazy, Night train, Baby you're right, Lost someone, Bewilde – red, I don't mind, I got you, Papa's got a brand new bag, Ain't that a groove* y *Don't be a dropout.* En este período destaca su apoteósico concierto en el Apollo Theatre del Harlem neoyorquino, en octubre del 62, grabado en vivo y que será el primer LP en la historia de la música negra en pasar del millón de copias vendidas.

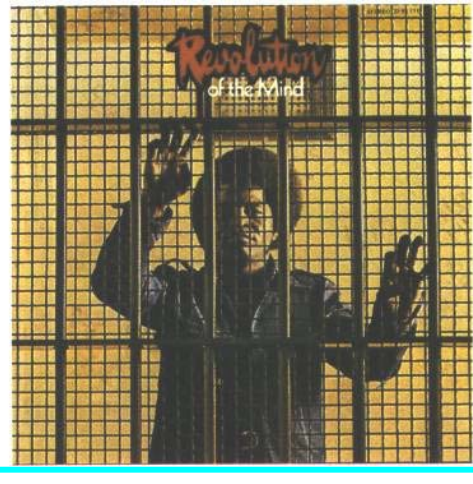
En 1966, con la fiebre soul, James alcan – za su madurez creativa y también su punto álgido de popularidad. *It's a man's man's man's wolrd* es un fuerte éxito en Estados Unidos e Inglaterra, así como en el resto del mundo. Hasta comienzos de los 70 son éxitos destacados *Cold sweat, Lickin' stick – lickin' stick, I got the feelin', Say it loud I'm black and I'm proud, Mother Pop-corn, Goodbye my love* y *Give it up or turn it loose.* Pero, paralelamente, Brown atraviesa tam – bién en este período su etapa racial más conflictiva. Defensor de sus raíces negras, su personalidad le destaca en la actividad política de finales de los 60 siempre en defensa de los derechos de la población negra en Estados Unidos. En 1971 cambia de compañía discográfica y publica varios de sus mejores álbumes a partir de este momento, algunos de ellos con un directo y abierto mensaje, como *Sex machine, Soul power* o *Hot pants.*

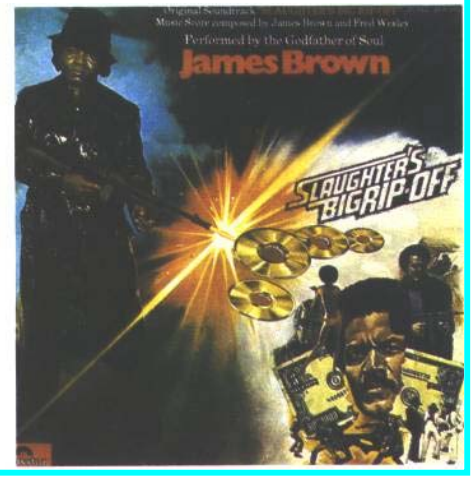
Durante los años 70, James, como las grandes estrellas del soul, consigue adap – tarse a las nuevas directrices del rock, pero sin perder su identidad. James confirmará su liderato con excelentes grabaciones: *Ma – ke it funky, The payback, Hell,* etc. Pero, sin duda, son *Sex machine* (70) y *Revolution of the mind* (72) sus obras clave en este tiem – po. Su nombre ahora es *The Godfather of Soul* (El padrino del Soul). También su gru – po personal, los JB's, graban varios LP's.

Sobre la primera mitad de la década de los años 70, James Brown desarrolla su etapa más prolífica. Además de sus álbumes, gra – ba las bandas sonoras de dos películas de gran éxito: *Black Caesar* y *Slaughter's big rip-off,* ambas en el año 1973. Posterior – mente, él mismo protagonizará la película *Come to the table.* En la segunda mitad de los 70, alcanzando ya él los 50 años de edad, todo su poderío se sigue manifestan – do en álbumes grabados en vivo, como *Hot on the one* (grabado en vivo en Japón en 1980), o en su intervención magistral en la película *The Soul Brothers.*

La extensa discografía de James cuenta entre sus más básicos LP's los siguientes: *Amazing, At The Apollo, Dynamite, Papa's got a brand new bag, It's a man's man's man's wolrd, Christmas album, Live at the Garden, Say it I'm black and I'm proud, Revolution of the mind, The Pop-corn, Get on the good foot, Soul brother n.º 1, Hot pants, There it is, The payback, Hell, Reality, Sex machine, Hot, Black Caesar, Slaughter's big rip-off, Get up off a thing, Body heat, Muthas nature, Jam 1980's, Take a look at those cakes, Origi – nal disco man* y *Soul síndrome.*







ARETHA FRANKLIN, LADY SOUL

Aretha Franklin nace en Memphis (25-3-42) pero se cría en Detroit. Hija del reverendo C. L. Franklin, ella y sus herma – nos y hermanas cantan desde temprana edad en el coro de la iglesia de su padre, la New Bethel Baptist Church. El propio pa – dre de Aretha era ya una figura relevante en la música gospel; y Aretha, presa del sentimiento y la fuerza de ese género, y dotada de una voz única, tendrá a lo largo de su carrera el toque mágico de esta raíz. A los 12 años, Aretha ya toma parte en las giras evangélicas de su padre como solista del coro. Sus influencias más directas son las «reinas» Mahalia Jackson y Clara Ward, que solían frecuentar la casa de los Franklin.

Aretha comenzó a grabar siendo niña, como parte del coro y en otros experimen – tos siempre religiosos. A los 18 se emanci – pa y va a Nueva York, donde la contrata John Hammond (poco después John des – cubrirá a Bob Dylan) para la marca CBS. Los primeros singles, *Today I sing the blues,* en 1960, y *Won't be long,* en 1961, son el inicio de una poco triunfal carrera de cinco años, con temas como *Rock-a-bye your baby with a Dixie melody, Don't cry baby* y *Runnin' out of fools.* Con el éxito posterior de Aretha, la CBS editará estas canciones en tres LP's, *Today I sing the blues* (69), *Greatest hits, vol. 1* (67) y *Grea – test hits, vol. 2* (68).

En noviembre de 1966, Aretha firma por Atlantic y pasa a estar producida por Jerry Wexler. Su primer single, grabado en los Muscle Shoals de Alabama, es su consa – gración: *I never loved a man (the way I love you),* editado en febrero de 1967. A partir de entonces, Aretha será *Lady Soul,* la dama del soul, en una apoteosis constante que en tres años le hace vender millones de discos, con hits tan destacados como *Respect, Baby I love you, A natural wo – man, Chain of fools, Since you've been gone, Think, I say a little prayer, Dr. Feel – good, The house that Jack built* y *See saw.*

19. Aretha Franklin, la mejor voz femenina del soul y una de las mejores surgidas en la década de los 60.

En 1969, después de otros éxitos, *The weight, Tracks of my tears, Eleanor Rigby* y *Share your love with me,* Aretha entra en su etapa más crítica. Roto su matrimonio con su manager, Ted White, 1970 es el peor año de su vida. En 1971 retorna a la activi – dad musical, aunque por entonces el soul ya ha perdido su carta de naturaleza. Ella, sin embargo, escapa a connotaciones estilísti – cas, y en los siguientes años seguirá siendo una de las mejores voces conocidas. Algu – nos de sus éxitos en la década de los 70 y en los primeros años 80 son: *Don't play that song, A brand new me, Rock steady, Ama – zing grace, Angel* y, especialmente, en 1981 *Love all the hurt away,* cantada a dúo con George Benson.

La discografía de Aretha comprende en – tre otros los siguientes LP's: *I never loved a man (the way I love you), Aretha arrives* (67), *Lady Soul, Aretha in Paris, Aretha now* (68), *Soul' 69* (69), *This girl's in love with you, Spirit in the dark, Don't play that song* (70), *Live at Filmore West, Young, gifted and black* (71), *Amazing Grace* (72, con James Cleveland y el Southern Cali – fornia Community Choir), *Hey, now, hey (the other side of the sky)* (73), *Let me in your life* (74), *With everything I feel in me, You* (75), *Sparkle* (76), *Sweet passion* (77), *Almighty fire* (78), *La diva* (79), *Aretha* (80) y *Love all the hurt away* (81). Sus principales LP's recopilatorios: *Gold* (69), *Greatest hits* (71), *Ten years of gold* (76).

STAX RECORDS,
UNA PRECURSORA
EN LA SOMBRA DEL R&B

El comienzo de Stax es como la histo – ria de un sueño. Su impulsor, Jim Ste – wart, había trabajado con Sam Phillips, responsable de discos Sun, la descubri – dora de Elvis Presley. En 1958, en Memphis, Jim Stewart forma su primera compañía con su hermana Estelle Axton, la cual hipotecando su casa consiguió el dinero necesario para que Jim comprara un equipo de grabación. Este equipo se instaló en un garage. El reducido espacio y las precarias condiciones marcaron el desastre de los comienzos de la compa – ñía; pero en 1959 Stewart consiguió un local a 40 kilómetros de Memphis y, con mejores condiciones, consiguió presen – tar su primer single. La compañía se llamó, por entonces, **Satellite.** Hasta 1961, las cosas no mejoraron. Nuevas hipotecas, nuevos cambios y leves mejo – ras se sucedieron lentamente, hasta que Stewart consigue un teatro y un local anexo en la calle McLemore de Mem – pis. Este año, un single de una mucha – cha llamada Carla Thomas*, *'Cause I lo – ve you,* rompe por fin la barrera del éxito y, distribuido por Atlantic Records, alcan – za posiciones en las listas de ventas. A Carla seguirán su hermano Rufus* y un grupo llamado Mar-Keys. El paso final es el cambio de nombre: la compañía pasa a llamarse **Stax.**

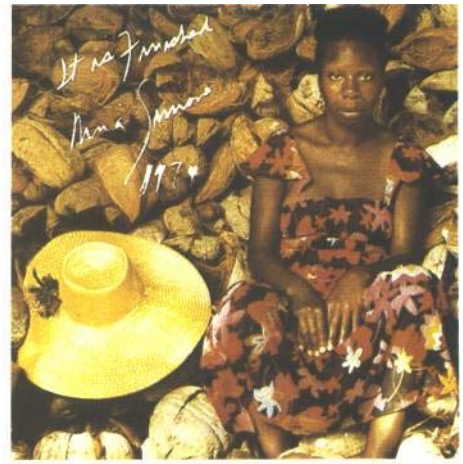
En 1962 y con la aparición de Booker T. and The MG's (que eran los Mar-Keys sin sección de viento y con un organista al frente, Booker T. Jones), la Stax alcan – za su mayoría de edad. En 1963 se crea la etiqueta subsidiaria Volt y, con el des – cubrimiento de Otis Redding*, Sam and Dave*y otros, el potencial de la compa – ñía crece, afianzándose a mitad de los años 60; sin embargo, en 1968 Stax dejará de estar distribuida por Atlantic Records, y ello, unido al declive del soul, además de que Atlantic se quedaría con Otis Redding, Sam and Dave y otros, marcará igualmente el rápido declive de la compañía Stax.

Los últimos lanzamientos de Stax son el grupo Staple Singers, el cantante Johnnie Taylor, las Emotions y The Dra – matics. Pero el gran éxito de Stax a co – mienzos de los 70 es sin duda Isaac Hayes, que de autor pasa a cantante y logra unas ventas millonarias, consoli – dadas con la película *Shaft.* A partir de 1972, Stax pierde prácticamente todo su empuje inicial y, en pocos años, sus principales artistas firman por otras edi – toras. El resto es ya la historia de una supervivencia, alejada del fulgor de los años 60, de la lucha y del éxito, que fue también el éxito del soul.

20. Nina Simone, artista de élite, menos popular de lo que su voz y su obra musical merecen.

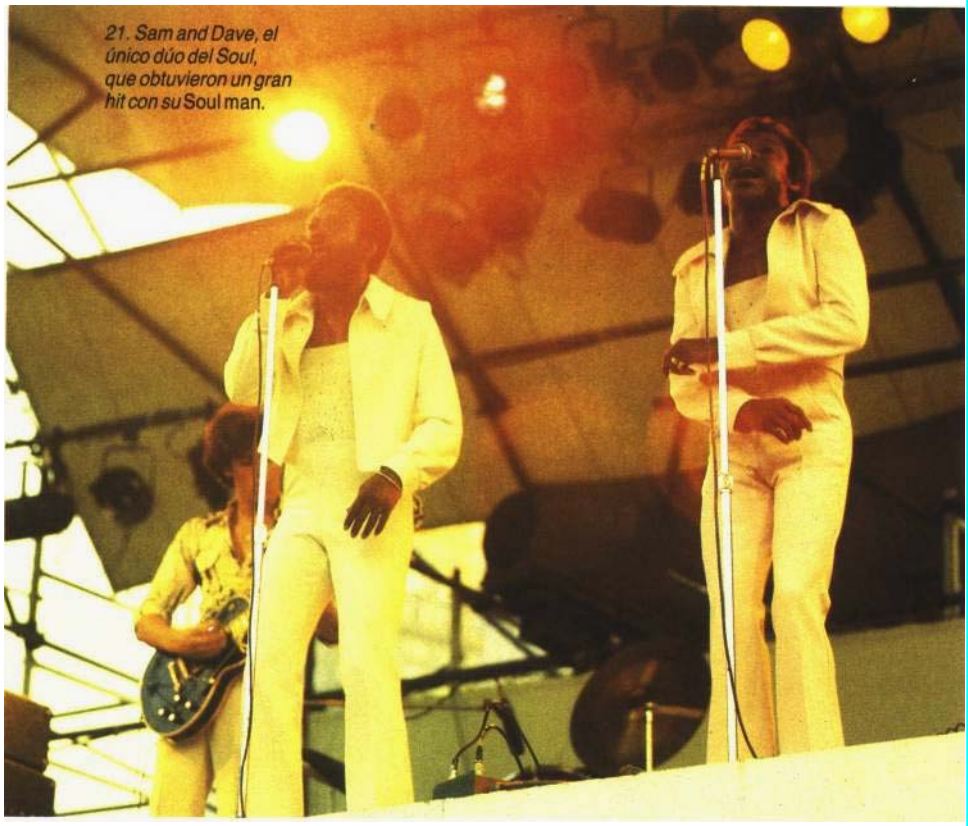
De verdadero nombre Eunice Waymon (21-2-33, Tryon, Carolina del Norte), es la sexta de ocho hermanos; su padre, sacer – dote metodista, es el claro introductor mu – sical familiar, al cantar todos en el coro de la iglesia. Esas raíces de música gospel, más la calidad de su voz, única por sus matices graves, le permiten cantar en los clubs de Atlantic City a los 19 años, acom – pañandose ella misma al piano, para ayudar económicamente a su familia. En 1959 graba su primer disco, *I love you, Porgy,* tema de la obra *Porgy and Bess* compuesta por Gershwin. Casada con un detective, el sargento Andrew Stroud, que después se convertirá en su manager, en 1964, inicia su verdadera carrera de éxitos con los hits *Don't let me be misunderstood* y *I put a spell on you* en 1965.

El auge del soul la sorprende cambiando de compañía discográfica y en 1967 inicia su etapa de mayor relevancia, obteniendo en 1969 su mayor impacto discográfico, con la versión de los temas *Ain't got no - I got life,* de la obra musical *Hair.* En los años 70, su obra mantendrá las constantes de su calidad, aunque año a año irá decre – ciendo en interés popular. Los más signifi – cativos LP's de Nina son *Sings the blues* (67), *Silk and soul* (68), *Nuff said* (69), *Best of Nina, To love somebody, Black gold* (70), *Here comes the sun* (71), *Emergency ward* (73), *Nina and piano* (74) y *It is finished* (75).



SAM AND DAVE

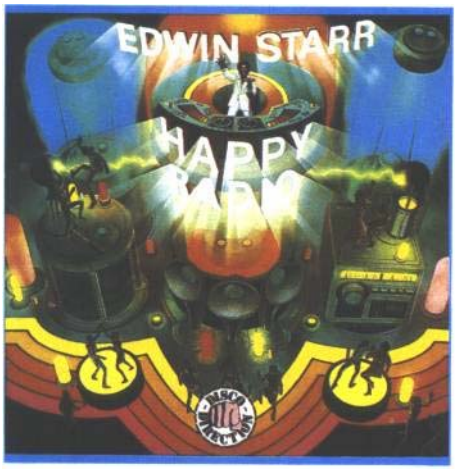
Sam Moore (12-10-35, Miami, Florida) y Dave Porter (Dave Prater, 9-5-37, Ocilla, Georgia) se unen en 1968. Sam era hijo de un diácono baptista y había comenzado a cantar en la iglesia para pasar después a ganarse la vida como profesional. Ac – tuando en el club King of Hearts de Miami conoce a Dave, y los dos forman un dúo histórico. En 1960 firman su primer contra – to discográfico; pero no será hasta 1965, al pasar al sello Atlantic, cuando se inicie su carrera de éxitos. Su primer single es *You don't know like I know,* al que siguen varios temas menos importantes, que desembo – can primero en *Hold on, I'm coming* y des – pués en el sensacional *Soul man* de 1967, año en el que son declarados mejor grupo de R&B en vivo. *Soul man* había sido compuesto por Isaac Hayes y David Por – ter. Entre 1968 y 1969, Sam and Dave mantendrán su puesto importante aunque con hits menores, uno de los cuales fue *I thank you,* hasta que en 1970 se separan para cantar cada uno por su lado. Al fraca – sar ambos, volverán a unirse en 1971; pero ya su nueva etapa carecerá de relieve comercial.



21. Sam and Dave, el único dúo del Soul, que obtuvieron un gran hit con su Soul man.

EDWIN STARR

De verdadero nombre Charles Hatcher (21-1-42, Nashville), Edwin comienza a cantar siendo miembro de la armada estadounidense en Europa. Al licenciarse se une al Bill Doggett's Combo hasta que forma su propia banda y graba su primer disco, *Agent double 0 Soul,* hit en 1965. Durante los mejores años de la moda soul, Edwin tiene varios éxitos notables, como *SOS* y *Headline news.* En 1968 pasa al sello Motown y su mejor momento llega con *Twenty five miles* y *War* en 1969 y 1970. Compositor de música para pelícu – las en Hollywood durante la primera mitad de los 70, volverá a grabar en 1975 con el grupo Granite y posteriormente en solitario para recuperar a comienzos de los 80 parte de su popularidad.

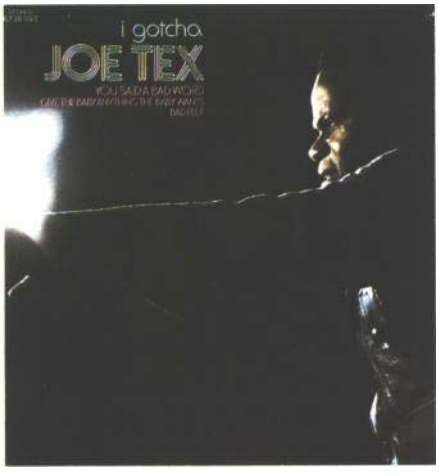


ARTHUR CONLEY

Arthur Conley (1-4-46, Atlantic, Geor – gia) era un cantante mediocre cuando en 1966 Otis Redding se fijó en él y, bajo su padrinazgo, se convirtió en uno de los mejores intérpretes de éxitos del «boom» del soul, de 1967 a 1971. Su primer hit fue *Sweet soul music* en el 67, seguido de *Shake rattle and roll, Whole lotta woman* y, especialmente, *Funky street* y *People sure act funny* en 1968. En 1969, su versión del hit Beatle *Ob-la-di Ob-la-da* inicia su cambio de orientación y declive, consiguiendo en 1970 su últi – mo éxito con *God bless.* A parir de 1971 desaparecería prácticamente de la esfe – ra musical.

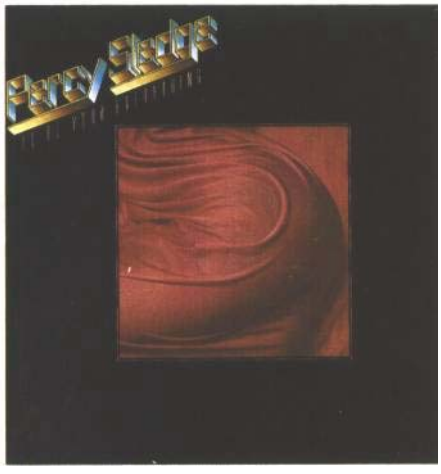
JOE TEX

Joe Tex (8-8-33, Baytown, Texas) co – mienza a cantar a mitad de los años 50, pero no obtendrá éxito hasta mitad de los 60, si bien sus canciones, interpretadas por otros artistas, logran cierto impacto *(I'll never break your heart,* por Jerry Butler, y *All I could do was cry,* por Etta James, entre otras). En el auge del soul, Tex consigue, por fin, varios hits excelen – tes: *A woman can change a man, The love you save, A sweet woman like you, I want to do everything for you, The letter song, Skinny legs and all, You're right Ray Charles,* etc. Retirado por motivos religiosos al final de la década de los 60, reaparecerá en 1972 con el single y LP *I gotcha* y continuará en 1973 su carrera con el álbum *Spills and beans.* Su éxito será menor en esta década, aunque mantendrá su ritmo de grabaciones has – ta *Bumps and bruises* en 1977 y *Rub down* en 1978, sus más destacados LP's en este período.



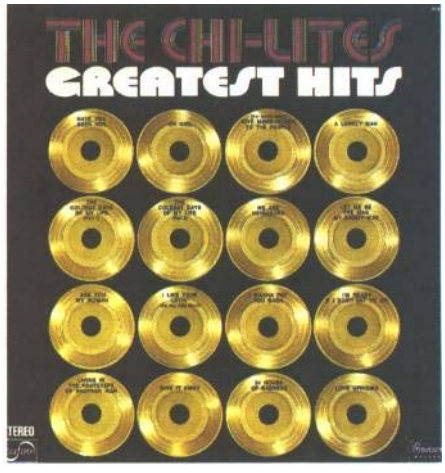
PERCY SLEDGE

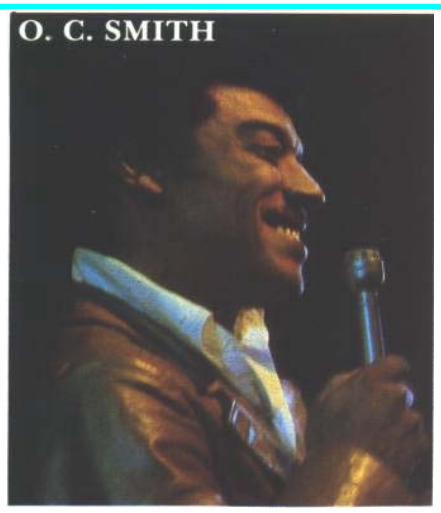
Nacido en Leighton, Alabama, en 1940, Percy pasa sus primeros años trabajando en la comunidad algodonera local. A los 15 es el habitual cantante que ameniza fiestas y bailes. A los 20 canta en el grupo Esquires Combo y hasta 1965 su profesionalidad se irá forjando en constantes actuaciones. Convertido en solista, graba su primer single, *When a man loves a woman,* que será uno de los grandes éxitos internacionales de 1966, colocando a Percy en lo más alto del esplendor del soul en 1967. La voz tensa y aguda de Sledge y su peculiar estilo de cantar y actuar le mantendrán durante varios años con éxitos notables: *It tears me up, Warm and tender love, Baby help me out of left field* (66), *Dark end of the street, I had a talk with my woman* (67), *Sudden stop, Take time to know her* (68), *Any day now* (69), *Stop the world tonight* (71), *Sunshine* (73) y *I'll be your everything* (74).



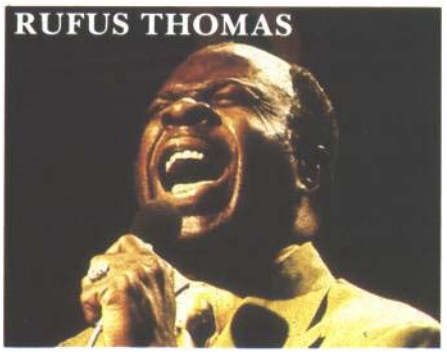
CHI-LITES

Grupo vocal estadounidense formado en 1960 en Chicago por Eugene Records, Marshall Thompson, Creadel Jones y Robert Lester. Con temas compuestos por Eugene, y también bajo su produc – ción, el grupo se convertirá en uno de los grandes fabricantes de éxitos de finales de los 60, destacando por su línea de baladas románticas y sus armonías vo – cales. Debutan con varios nombres, co – mo The Chanteurs y Hi-Lites, hasta que adoptan el de Chi-Lites. Sus principales hits son *(For God's sake) give more power to the people, Have you seen her?, Oh girl* y *It's time for love.* Su discografía comprende los LP's *Give it away* (68). *(For God's sake) give more power to the people* (71), *A lonely man* (72), *A letter to myself* (73), *Chi-Lites* (74), *Toby* (74) y *Half a love* (75). Jones deja el grupo en 1972. En 1976, el grupo es acusado de evasión de impuestos y se separa, rea – pareciendo a finales de los 70.





De verdadero nombre Ocie Lee Smith (21-6-36, Mansfield, Louisiana), crece en Los Angeles, adonde su familia se traslada cuando él tiene 3 años. Sirve en la armada americana de 1953 a 1957, y graba su primer disco en 1960, *Light – house.* En 1961 se convierte en cantante de la orquesta de Count Basie, sustitu – yendo a Joe Williams. Dejará a Basie en 1963 y cantará en solitario, hasta que en 1966 vuelve a grabar y su canción *That's life* le colocará en las listas de éxitos. En 1968 llegan los dos hits más importantes de O.C., *The son of Hickory Holler's tramp* y *Little green apples,* que junto con *Honey* en 1969 forman el techo de su discografía. En la década de los 70, O.C. irá diluyéndose en el plano del éxito, aunque seguirá cantando en clubs y salas.



Rufus Thomas (28-3-17, Collierville, Tennessee) debuta en 1935 como miem – bro de los Rabbit Foot Minstrels, hacien – do de cómico. En 1949 graba sus prime – ros discos de jump-blues para evolucio – nar hacia el rhythm and blues en los primeros años 50. En los años 60 se convierte en uno de los solistas de soul más reconocidos, con hits como *Walking the dog* (63) y *Do the funky chicken* (70).

CARLA THOMAS

Carla Thomas(21-12-42, Memphis, Tennessee) es hermana de Rufus* Tho – mas y debuta a los 17 años con su primer single: *'Cause I love you,* al que sigue su gran hit *Gee whiz (look at his eyes)* (61). A lo largo de los 60, mantendrá un puesto importante hasta el boom del soul. Sus mejores temas fueron *I'll bring it home to you, B-A-B-Y, You got a cushion to fall on, Tramp* y *Knock on wood.*

KING CURTIS

Nacido en Fort Worth, Texas, en la década de los 30, y muerto en Nueva York en 1971, King Curtis es uno de los grandes instrumentistas. Pese a cantar y dirigir sus propios grupos, es su habili – dad con el saxo la base de su gran trascendencia. King ha participado en grabaciones con muchos grandes de to – dos los estilos, desde Andy Williams, Sam Cooke o Nat King Cole, hasta John Lennon, pasando por la cresta del soul, con Aretha Franklin. Su discografía per – sonal cuenta con hits excelentes: *Soul serenade, Soul twist, Monkey shout, On Broadway, Pots and pans, Jump back, Memphis soul stew,* así como abundan – tes LP's: *Soul serenade, Plays hits by Sam Cooke, Have tenor sax, Will Blow, Plays the great Memphis hits, King size soul, Live at Fillmore West, That lovin' feelin', At Small's paradise,* etc.

ARIF MARDIN Y JERRY WEXLER, LA SOUL-FACTORY

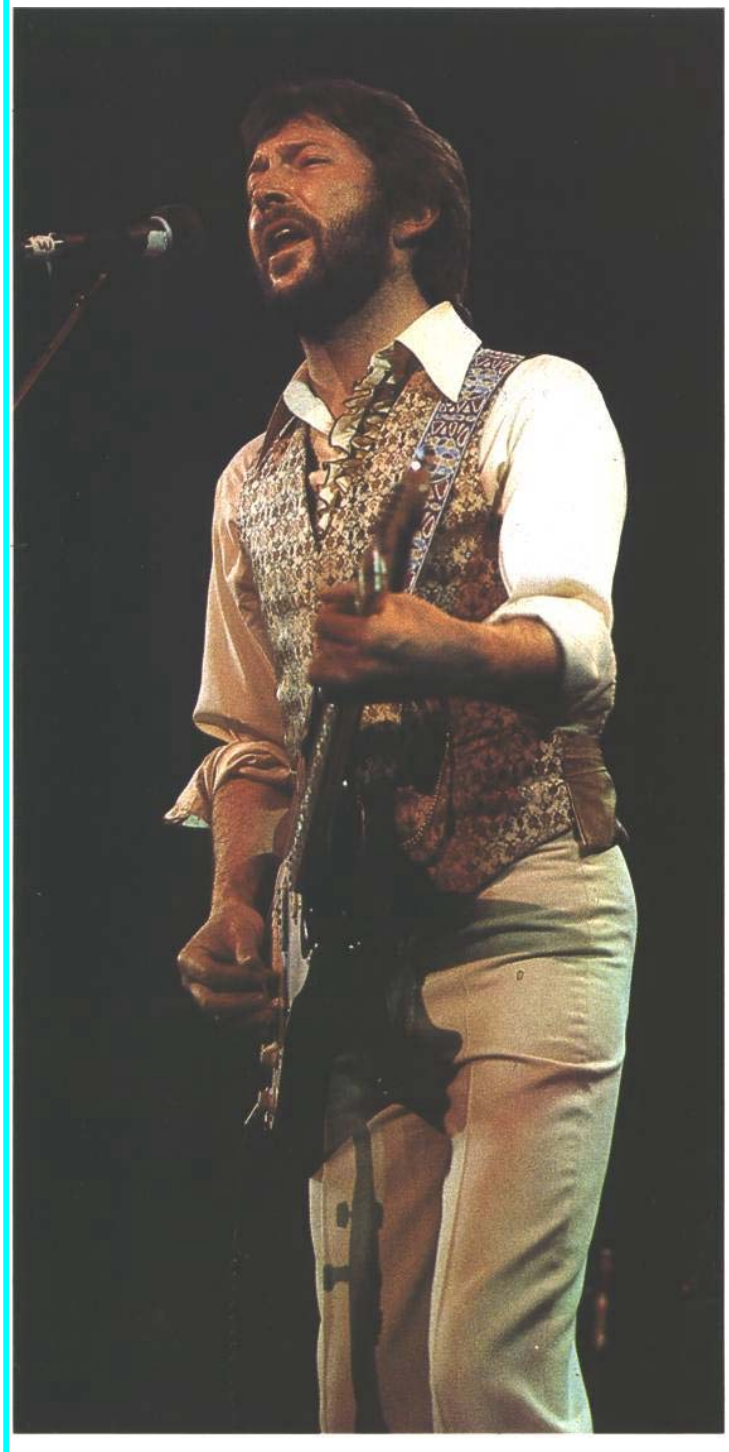
Dos de los máximos responsables del auge de la música soul fueron Arif Mardin y Jerry Wexler, ambos pertenecientes a la compañía Atlantic (del grupo WEA→), que fue una de las más destacadas dentro del mercado soul. Aretha Franklin*, Otis Red – ding*, Arthur Conley*, Wilson Pickett*, King Curtis*, Percy Sledge* y Sam and Dave*, estrellas del soul, pertenecían a At – lantic Records.

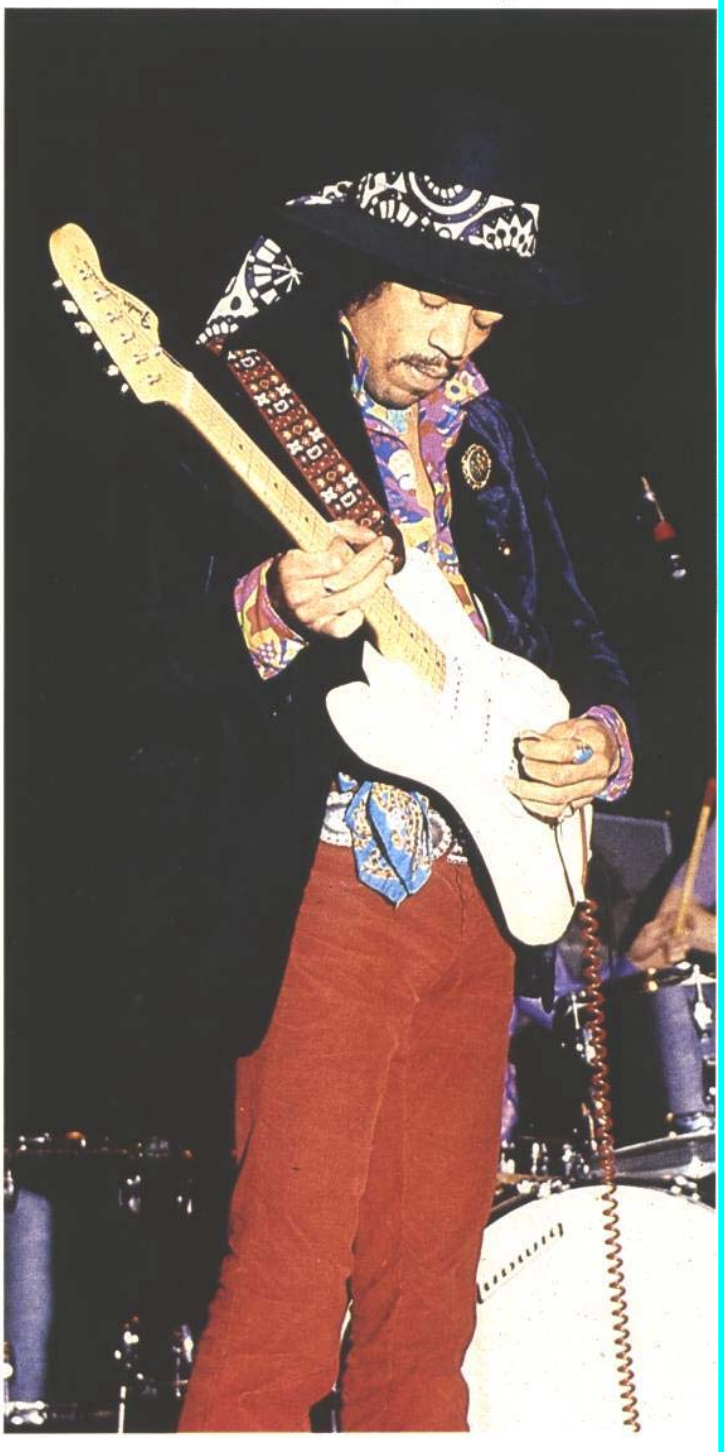
Arif Mardin (15-3-32, Estambul, Tur – quía) fue maestro de música en la Berklee School a fines de los 50 y se unió a la Atlantic en 1963. En poco tiempo pasó de ser productor a ser vicepresidente de la compañía y director musical de la misma. Sus arreglos, su capacidad creativa, su ténica de estudio y su gran talento en el campo de la producción le convirtieron en uno de los hombres clave de la música estadounidense no sólo de los 60 sino de la década siguiente. Arif fue el máxi – mo responsable del impacto de Aretha Franklin, de la transformación estilística de los Bee Gees a mitad de los 70 y del descubrimiento de artistas excepcionales como Average White Band, Bette Midler o Roberta Flack. Entre los artistas produci – dos por él se encuentran los ya citados y también Herbie Mann, Laura Nyro, Young Rascals, Stephen Stills, Wilson Pic – kett, Cher, King Curtis, John Prine, Doug Sahm; y, en total, se deben a él cerca de un centenar de álbumes con el sello del éxito y con el oro en sus estrías. El propio Arif Mardin publicó dos LP's, *Glass onion* y *Journey.*

Jerry Wexler, solo o bien formando equipo con Mardin, fue también vicepresi – dente de Atlantic Records y productor de muchos de los artistas ya citados. Des – taca especialmente su labor con Aretha Franklin, que le valió ser declarado en 1968 «productor del año». Wexler y Mardin fueron en la producción de su tiempo lo que Leiber y Stoller→ en el rock and roll de finales de los 50: auténticos responsables de un éxito y de la cristalización de un género musical.

CLAPTON Y HENDRIX, LOS DIOSES DE LA GUITARRA

1 y 2. Abajo, Eric Clapton (izquierda) y Jimi Hendrix (derecha), los dioses de la guitarra, los monstruos que elevaron el culto al «hacha» (como se conoce familiarmente este instrumento en el mundo del rock) hasta cotas de supremacía absoluta en la historia de la música de los años 60. Entre los dos escribieron, cada uno por su lado y a su modo, un buen número de páginas –y de las más brillantes precisamente– de la historia de la guitarra y de la música rock.





London Features

Si la música rock, casi desde su mismo origen, basó su fuerza en la hegemonía y el predominante papel de la guitarra eléctrica, la segunda mitad de los años 60 sería el período clave para ese papel adquiriera su relieve más fundamental, pasando a ser la guitarra el elemento solista base del empuje creativo del rock. Se iniciaba así lo que la historia ha dado en llamar el *culto de la guitarra.* Dentro de ese culto, los dioses máximos, las primeras grandes estrellas, serían Eric Clapton* y Jimi Hendrix*. Dos carreras muy diferentes, dos éxitos abrumadores y dos desarrollos opuestos enmarcan uno de los períodos más importantes de la historia de la música rock.

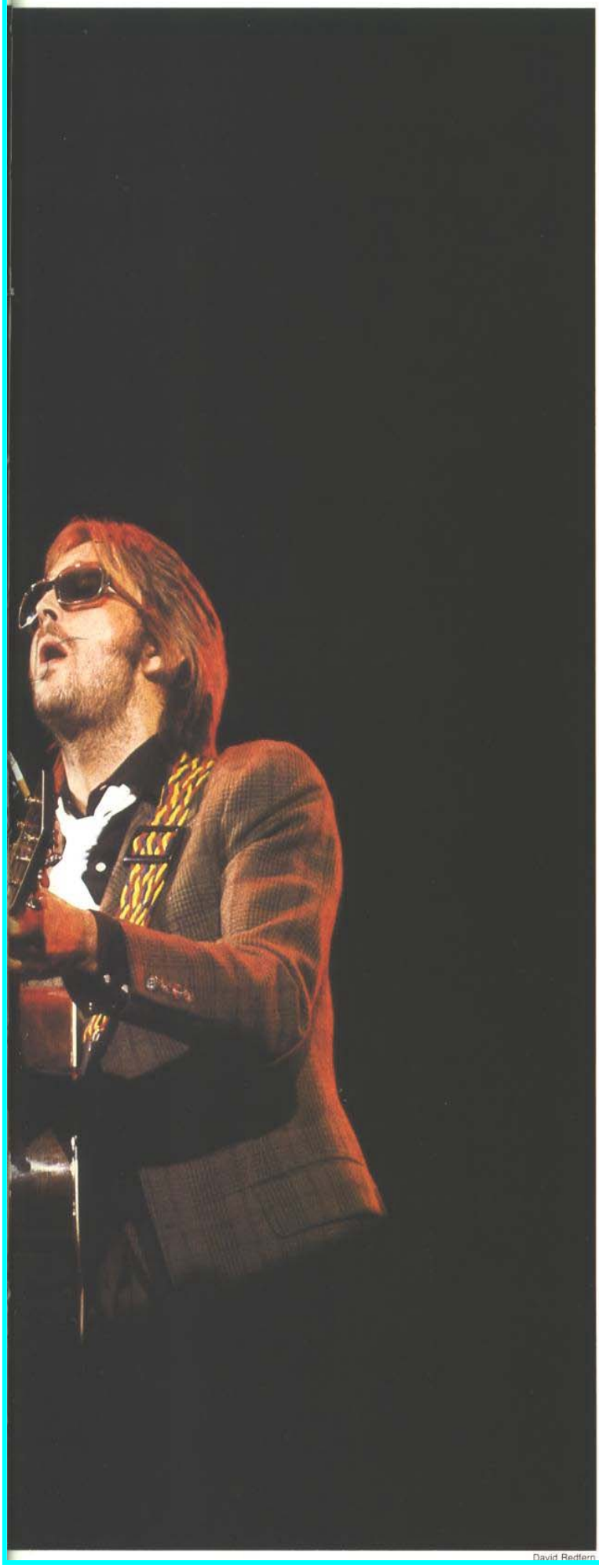
LA GUITARRA, EL ESPECTÁCULO

En un concierto de rock, las alternativas más frecuentes presentan una síntesis argumental con un esquema básico que se ha mantenido a lo largo de los años. Esto en cuanto a conciertos convencionales, con grupos que ofrecen una distribución instrumental corriente: guitarras, bajo, batería, teclado y otras posibles incorporaciones de elementos de viento, percusión, etc. Esta síntesis argumental implica la aparición, en un momento u otro del concierto, de una serie de posibles solos, preferentemente de batería (puesto que son los más espectaculares), seguidos de los teclados (siempre que haya un líder o un buen teclista, hecho fundamental en la década de los 70) o el mismo bajo. La guitarra, sin embargo, es el elemento solista por naturaleza.

En los años 60, especialmente en su primera mitad, en pleno fervor del beat, eran las voces lo más fundamental. Canciones de dos minutos, tres todo lo máximo, no permitían grandes desarrollos instrumentales. Los ocasionales solos se limitaban a una o dos figuras interpretadas durante breves segundos, casi siempre como puente entre dos estrofas de la canción. Con la aparición de Cream esencialmente, esto comenzaría a cambiar. Por primera vez en el pop, una banda mostraba un mayor peso instrumental que vocal, debido al carisma y la habilidad de sus tres motores. En 1967, con Cream por un lado y la fulgurante aparición de Jimi Hendrix por el otro, el rock adquiriría una estabilidad y cohesión desconocidas. La guitarra era el espectáculo.

London Features

3 y 4. La carrera de Eric Clapton es una de las más densas del rock. Iniciado en el albor del rhythm and blues británico, triunfó primero en los Yardbirds para pasar posteriormente a tocar con John Mayall. La creación de Cream en 1966 supuso su máxima cota. Con el fin del grupo, la estrella de Clapton resurgiría de nuevo ya en solitario a lo largo de los años 70. Arriba, el grupo Cream, con Eric Clapton. En la foto de la derecha, Eric Clapton solo.



David Redfern

CLAPTON, EL MENSAJERO DEL BLUES

Eric Clapton, por su raíz en el rhythm and blues, que se expande en Inglaterra a comienzos de los 60, será el gran guitarra de la seriedad, el que más aportará y el que primero sensibilizará a público y crítica. Mientras Jimi Hendrix, motivado en parte por su lanzamiento y por su espiral de éxito instantáneo en la ávida Inglaterra pop que buscaba y consumía novedades incansablemente, se convertía en parte del circo del rock, Clapton recogería primero la herencia técnica de los grandes maestros del rhythm and blues estadounidense, B. B. King, Muddy Waters, Bo Diddley y otros, y después la responsabilidad de militar en la esfera pop opuesta al comercial beat que sacudió al mundo a partir de 1963.

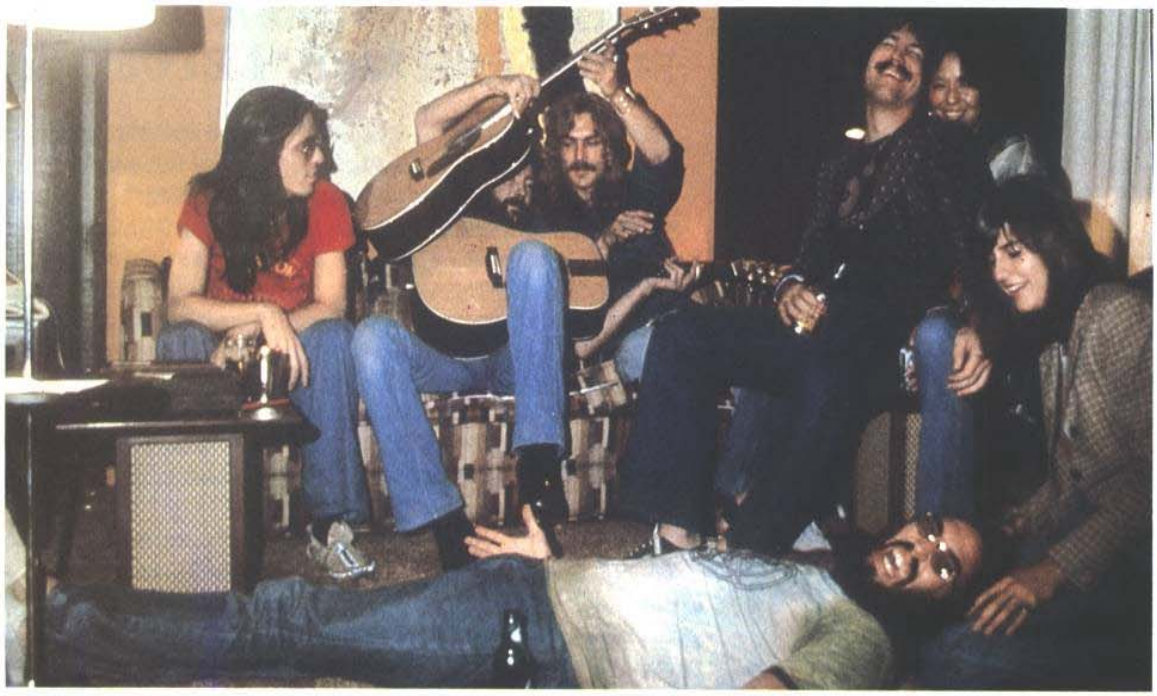
Eric Clapton fue el guante de seda del rhythm and blues, el más fino y hábil maestro de la guitarra. Guiado por una insaciable sed de progreso, motivado por una constante ansiedad de autosuperación y preocupado al máximo por conseguir esa credibilidad fundamental en el desarrollo del rock, Eric fue tan inquieto como básico. Cambió de grupos con una velocidad a veces súbita. Muy por delante de los que tocaban con él, al menos hasta la creación de Cream en 1966, y sin querer supeditarse a los intereses comerciales (caso de Yardbirds) o a los de un líder que no fuese él (caso de John Mayall), prefirió renunciar a ser una estrella fácil y adinerada. Eric se unió a la guitarra en cuerpo y alma, y con ella facilitó un denso camino a nuevas generaciones de guitarras que le han tomado como maestro y modelo.

El factor religioso

Cuando Eric Clapton se sometió a una cura terapéutica de acupuntura para liberarse de la cárcel de las drogas en la que había sumido su vida a comienzos de los años 70, parte de su nueva energía se la debió a sus profundas convicciones religiosas. Sin embargo, esa fe reencontrada no era ni mucho menos nueva en él. Eric Clapton ha sido siempre un músico cargado de sensaciones y emociones. Sin destacar como letrista tanto como en su papel de músico, algunas de sus canciones, ya en la etapa Blind Faith, por ejemplo, evidencian el fuerte mundo interior de Eric. En *Presence of the Lord* dice:

I have finally found a way to live
Just like I never could before.
I know that I don't have much to give,
But I can open any door.
Everybody knows the secret,
Everybody knows the score.
I have finally found a way to live
In the colour ot the Lord.

(Finalmente he encontrado una forma de vivir
como nunca había conocido antes.
Sé que no tengo demasiado para dar,
pero puedo abrir cualquier puerta.
Todos conocen el secreto,
todos conocen la señal.
Finalmente he encontrado una forma de vivir
en el color del Señor.)



London Features

5. Técnicamente, Eric Clapton ha sido uno de los estilistas de mayor influencia en las sucesivas generaciones de guitarras, de la misma forma que él fue un heredero de los grandes maestros negros del rhythm and blues americano de los años 50. En la foto de la izquierda, Eric Clapton con uno de sus muchos grupos.

Otra muestra del talento, simple pero válido, de la idiosincrasia conceptual de Clapton, la tenemos en el delicioso *Let it grow,* del LP *461 Ocean Boulevard:*

Standing at the crossroads tryin' to read the signs
To tell me which way I should go to find
The answer and all the time I know
Plant your love and let it grow.

Let it grow, let it grow, let it blossom,
Let it flow. In the sun, the rain, the snow.
Love is lovely, let it grow.

Time is getting shorter, there's much for you to do.
Only ask and you will get what you are needing.
The rest is up to you, plant your love and let it grow.

(Estoy en la encrucijada, intentando leer las señales
que me digan qué camino debo seguir para hallar
la respuesta, y todo lo que sé es...
planta tu amor y déjalo crecer.

Déjalo crecer, déjalo crecer, déjalo florecer,
déjalo correr. En el sol, la lluvia, la nieve.
El amor es delicioso, déjalo crecer.

El tiempo es muy corto, te queda mucho por hacer.
Sólo has de pedir y conseguirás cuanto necesites.
El resto depende de ti, planta tu amor y déjalo crecer.)

El blues blanco

Si Eric Clapton hubiese sido negro, su energía guitarrística y sus convicciones morales le habrían convertido en un clásico del blues. Era blanco e inglés; pero, incluso así, desde los años 60 a los 80, ha conseguido ser un clásico del blues. En 1970, inmerso en Derek and The Dominos, el grupo que creó intentando ocultarse y arroparse en él, como un músico más (el público y la realidad le hicieron comprender que su compromiso era ya otro), escribía uno de sus mejores ejemplos de alma y corazón al servicio del blues: *Bell bottom blues:*

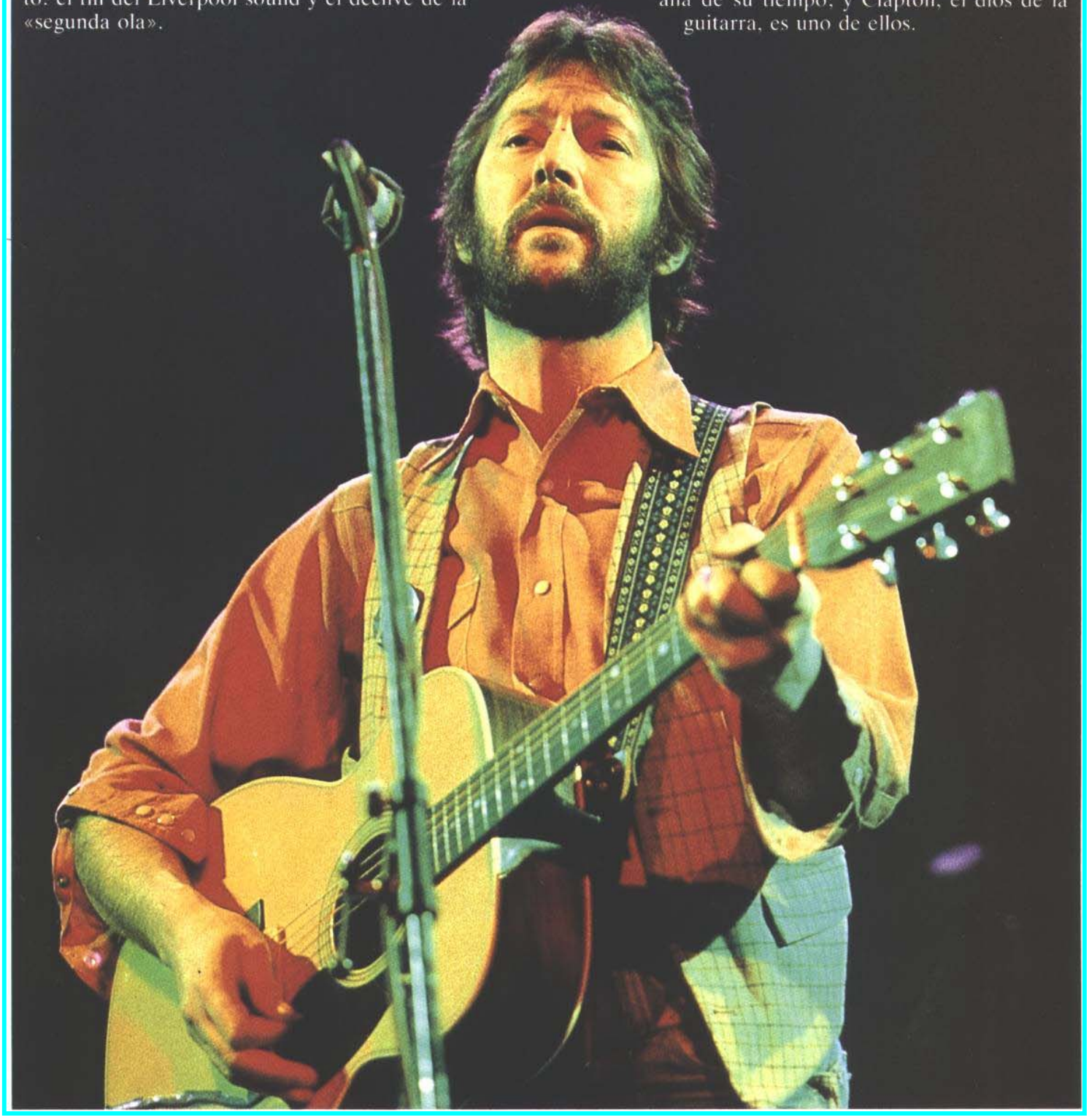
Bell bottom blues, you made me cry.
I don't want to lose the feeling.
If I could choose a place to die,
it would be in your arms.
Do you want to see me
crawl across the floor to you?
Do you want to hear me
beg you to take me back?
I'd gladly do it,
because I don't want to fade away.
Give me one more day, please.
I don't want to fade away.
In your heart I want to stay.
It's all wrong, but it's all right.
The way that you treat me, baby.
Once I was strong, but I lost the fight.
You won't find a better loser.
Bell bottom blues, don't say goodbye.
I'm sure we're gonna meet again;
And If we do, don't you be surprised
If you find me another love.

(Blues del fondo de la campana, me has hecho llorar.
No quiero perder el sentimiento.
Si pudiera elegir un sitio para morir,
me gustaría que fuese en tus brazos.
¿Quieres ver cómo me arrastro por el suelo hacia ti?
¿Quieres oír cómo te imploro para que me vuelvas
a tener?
Lo haría satisfecho, porque no quiero desaparecer.
Dame un día más, por favor. No quiero desaparecer.
Quiero estar en tu corazón.
Todo está falseado, pero está bien.
Es la manera en que me tratas, nena.
Una vez fui fuerte, pero perdí la batalla.
No vas a encontrar un perdedor mejor.
Blues del fondo de la campana, no digas adiós.
Estoy seguro de que volveremos a encontrarnos otra vez;
y si lo hacemos, no debes sorprenderte
si me encuentras con otro amor.)

El gran pionero inglés

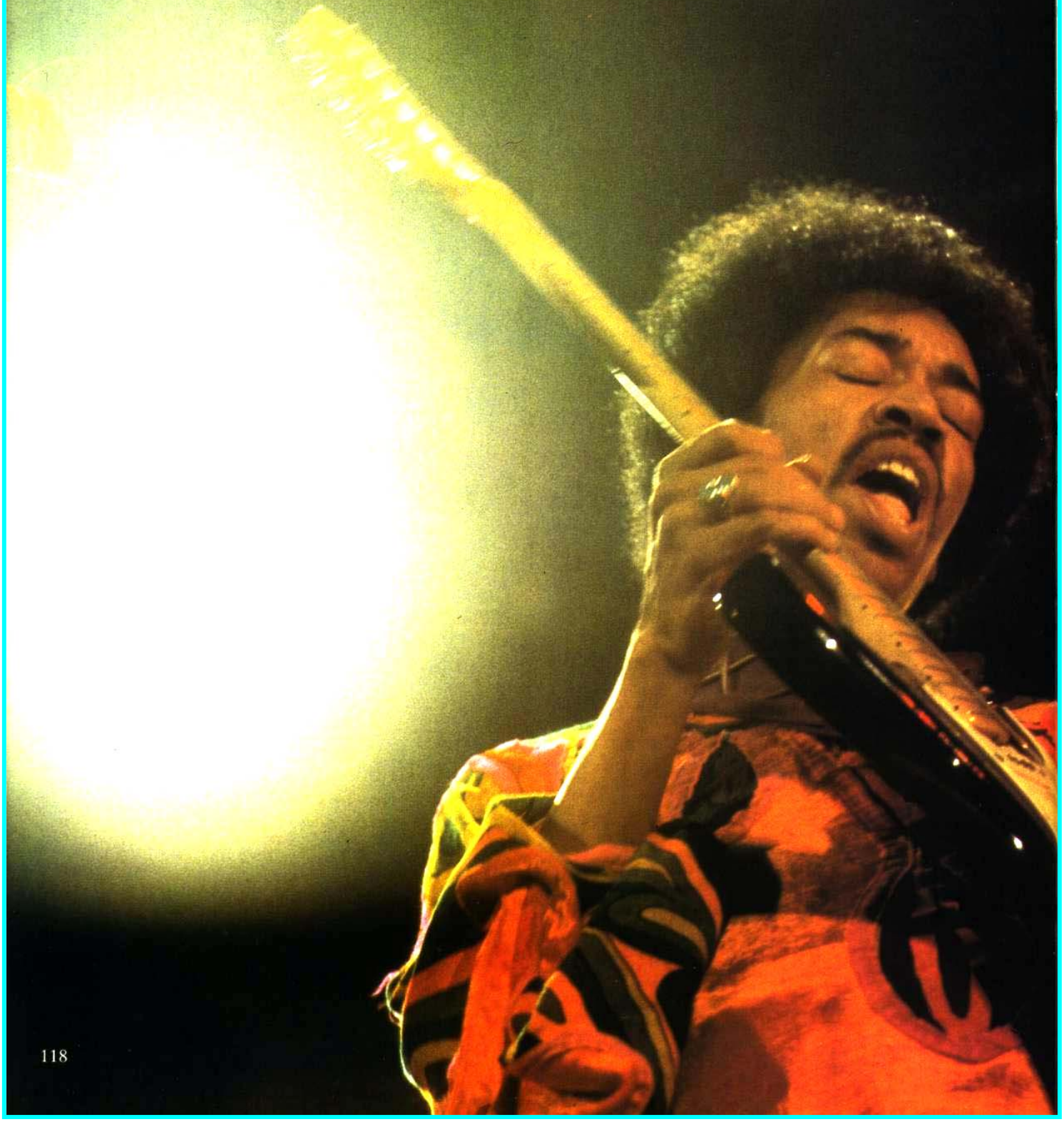
Eric Clapton tiene otra importancia vital en el desarrollo del rhythm and blues británico. Podríamos decir que **él es el R&B;** o, al menos, uno de sus motores más fundamentales. Se inicia musicalmente en los comienzos de este movimiento, y hasta 1966 su inquietud será una muestra de la inquietud general entre los mejores músicos del R&B. Se ha dicho en capítulos anteriores que, bajo el fulgor del beat, el R&B era la auténtica cuna musical británica en los años 60; y aquí hay que repetirlo. El relevo que entre 1966 y 1968 tomaron gentes como los Cream de Clapton o los Traffic de Stevie Winwood impulsará el rock inglés hacia su etapa de mayor esplendor, superadas sus dos crisis de crecimiento: el fin del Liverpool sound y el declive de la «segunda ola».

La desbandada de 1968 permitirá el nacimiento general, en 1969, del gran movimiento vanguardista, y Clapton fue uno de esos pioneros destacados. El peso de su responsabilidad, el duro precio de la fama y la gloria, especialmente después del estallido Cream, estuvieron a punto de dejar fuera de combate a Clapton, apartándole primero de la esfera de influencia rock y poco menos que neutralizándole después. Pero mientras que Jimi Hendrix no tuvo tiempo de reaccionar, Eric sí lo conseguiría. Su inteligencia se muestra mucho más allá de su propia habilidad a partir de 1974. La mayoría de los grandes músicos que ayudaron a cambiar cada momento de la historia perecieron con él o con el siguiente cambio. Pocos, muy pocos, han subsistido más allá de su tiempo; y Clapton, el dios de la guitarra, es uno de ellos.



JIMI HENDRIX, LA TRISTEZA DEL PEQUEÑO GRAN PAYASO

Jimi Hendrix era negro, estadounidense, surgido del ghetto, triunfador en la Inglaterra pop y convertido, por arte de la magia del mundo del espectáculo, en un espectáculo en sí mismo. Pete Townshend tuvo que romper guitarras en sus primeros conciertos multitudinarios porque el público iba a ver al tipo que rompía la guitarra. Jimi Hendrix optó por quemarlas. Al comienzo lo hacía de verdad, porque sentía el morbo y la satisfacción de quemar el «hacha». Cuando dejó de hacerlo, el público se lo pedía como parte del show. Jimi comprendería rápidamente que se había convertido en un payaso. Había jugado al extraño y complejo juego de la fama y había ganado tanto como había perdido. Había ganado la gloria y mucho dinero; había perdido su propia identidad. Cuando se apartó —o cuando intentó apartarse de ese juego—, rodó por la pendiente y ya no pudo salir de ella. No quiso ser un negro divertido. No quiso ser un negro entreteniendo a los blancos, ni un negro haciendo causa común con sus hermanos negros. Así que perdió, y lo perdió todo, hasta la vida.



La excitación sexual de Hendrix

Cuando Hendrix debutó en Londres, en clubs sofisticados y elegantes, donde causó sensación, una cohorte de nuevos elementos surgidos en el primer esquema de underground le convirtió en un símbolo. No le entendían, pero era «excitantemente sexual». Su primer público se quedó estupefacto y boquiabierto cuando le escuchó. Su música surgía de las entrañas del infierno. Era un caudal demoníaco, un alud de energía eléctrica con toda la gama de matices imaginables. Galvanizaba.

Con el primer single de éxito, a comienzos del 67, la fantasía que dominaba el pop inglés tomó a Jimi como bandera. Vestía camisas de seda muy chillonas, lucía sombreros con pañuelos, chaquetas con chorreras. Y seguía siendo «excitantemente sexual». De ello eran conscientes los que le rodeaban. Jimi era el primer artista negro que se metía en el pop y el primero en ser aceptado. La fama de que los negros tenían un aparato sexual superior y un desarrollo genital mayor que los blancos llevó a sus conciertos a una pléyade de curiosos y de animadas fans, más pendientes de su entrepierna que de su técnica con la guitarra. Afortunadamente, esto sucedió al comienzo. Después, si bien subsistió un tanto, Hendrix pasó a ser lo que era: la mano izquierda del diablo.

6. Jimi Hendrix, el cruce en el cual la música y el espectáculo se fundieron para delimitar una nueva esfera de atractivo pop. La leyenda de Hendrix, al haber muerto, como tantos otros, abatido por las drogas, es una de las más fascinantes de la historia. Convertido en una caricatura, en una imagen de sí mismo, cuando quiso reaccionar fue ya demasiado tarde y pagó con la muerte el precio de su gloria.

David Redfern

Comercializar una imagen

En el verano de 1967, después del triunfo de su actuación en el festival de Monterrey, alguien cometió el error de introducir a Jimi como telonero de la gira europea de los Monkees. Era como juntar la cera y el fuego. Los comerciales, fáciles, plásticos y caricaturescos cromos que eran los Monkees en su esplendor, con su público de quinceañeras, fueron barridos de la escena por el apocalipsis Hendrix. Fue el primer error de quienes conducían los intereses del guitarra. Ellos, mejor que nadie, tenían que saber que, bajo el brillo de los primeros hits, Jimi era algo más.

Pero el propio Hendrix cometió el error de colaborar al máximo. Sus discos subían fácilmente por los rankings de éxitos, y el dinero le llegaba como si se tratase de un río de oro. Seguía siendo un negro con el estigma del ghetto en su memoria, hundido en su carne. Así que Jimi colaboró, quemó sus guitarras, interpretó sus hits y un día se vio a sí mismo convertido en una máquina. El torrente sónico que surgía de su guitarra se había canalizado en una sola dirección.

Jimi quiso cambiar, y ello le llevó a chocar con todo el mundo. Deshizo su grupo, Experience, rompió con su manager y descubridor, Chas Chandler, y se sumergió en el proceloso mar de las drogas. Cuando actuaba, el público le pedía *Hey Joe* y *Purple haze*. Si él intentaba dar otra cosa, no era entendido, ni aceptado. Ése fue el comienzo del fin. Cuando Hendrix dejó de ser «un payaso» (como él mismo se definió) y se encontró a sí mismo como ser humano, o lo intentó, pagó el precio de su desafío: ir contra corriente. Y murió. Lo peor es que musicalmente —y él era consciente de ello— estaba ya muerto antes que físicamente.

Un negro blanco

Hendrix fue un hombre inquieto, verdaderamente afable, aunque lleno de problemas. Tuvo gran cantidad de chicas a su alrededor, especialmente de las llamadas *groupies**, y llegó a enfrentarse con los miembros de su propia raza. Esto es esencial para comprender hasta qué punto la música era la bandera de su libertad, y la libertad la bandera de su alma.

La mayoría de los artistas negros han tenido siempre un público negro. Podían ser aceptados o no por los blancos, pero eran fieles a su raza. Jimi fue el primero en romper con esto. Fue un negro que hizo rock para blancos, exclusivamente. Cuando miembros de comisiones racistas, comisiones pacifistas o comisiones del tipo que fueran, acudieron a él para recuperarle, o para que blandiera el color de su piel como arma capaz de ser oída, Jimi no les hizo caso. Colaboró con dinero, lo daba siempre, pero no quiso comprometer su independencia con nada ni con nadie. Hacía la música que le salía del corazón y nada más. Los negros le dieron la espalda... y quién sabe si para muchos blancos no dejó de ser un negro divertido, con el encanto de saber si era o no un potentado sexual, y relativamente genial. Para los amantes del rock, Hendrix fue otro de los grandes rebeldes caídos por la causa. ¿Qué causa? Una causa, la causa, la única causa: algo conocido con mil nombres, tales como música, libertad, cambio, ruptura, generación, progreso o, simplemente, rock.

La primera víctima del rock

Jimi fue también la primera víctima de la industrialización del rock. Brian Jones murió atenazado por la saciedad, víctima de las drogas y con el fantasma de la cárcel. Janis Joplin moriría en la soledad y el hastío. Jim Morrison, oprimido por la incomprensión. Pero Hendrix murió aprisionado por la máquina, por el engranaje discográfico. Sus managers le llevaron por caminos equivocados, hicieron una imagen, un monstruo de Frankestein que vendía discos a miles. Le metieron en un camino sin retorno. Todavía no se sabe si se suicidó o si murió accidentalmente. Bastaba media tableta de las que tomó para dormir, sólo media, y en el frasco faltaban nueve. Jimi se llevó su último secreto a la tumba, especialmente cuando después del festival de Wight, su última actuación, anunció la posibilidad de retirarse. Puede que ya en sus últimas canciones, su mensaje fuera evidente.

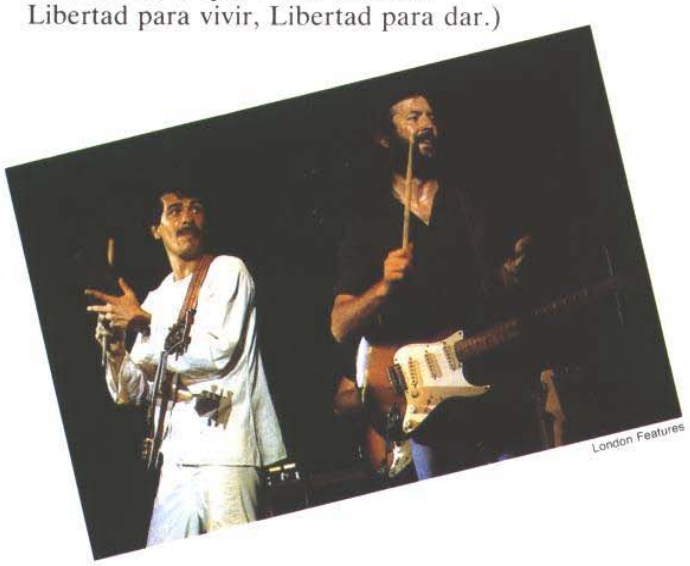
En *Freedom*, su súplica es ya muy directa:

Freedom, that's what I want now.
Freedom, that's what I need now.
Freedom to live, Freedom so I can give.

(Libertad es lo que ahora quiero.
Libertad es lo que ahora necesito.
Libertad para vivir, Libertad para dar.)

Y en *Earth blues* canta:

I see hands and distant faces
Reachin' upward, not quite touching the promised land.
Well, I tasted a whole lot of precious years wasted
Sayin' please Lord give us a helping hand.
There's got to be some changes,
A whole lot of real changes.
You better hope love is the answer.
You better hope it comes before the summer.
Well, everyone can hear the sound of Freedom speeding high,
Sirens flashing with earth and rockets stoning.
You better love me like this gonna be the last time.
And tell the child to bury daddy's old clothes.
Don't let your imagination take you by surprise.
A Queen I'll be one day, visualize.
My head in the cloud, my feet on the pavement.
Don't get too stoned, please remember you are a man.


London Features

London Features

7-10. Sobre el perfil del «hacha», es decir, de la guitarra, tres imágenes del poder de la música, con cuatro de los grandes guitarras del rock: a la izquierda, Eric Clapton en jam con Santana; en el centro, Clapton con Pete Townshend, el líder de los Who, en el célebre concierto de vuelta a los escenarios de Eric en enero de 1973, cuando el propio Pete le convenció de que seguía siendo el n.º 1 y actuaron en el Rainbow de Londres; y, a la derecha, Jimi Hendrix en pleno éxtasis en uno de sus tempestuosos solos.

(Veo manos y rostros distantes
elevándose en la altura, sin tocar la Tierra Prometida.
Bien, he saboreado un buen número de años perdidos,
pidiéndole al Señor que nos eche una mano.
Han de cambiar algunas cosas,
realmente han de cambiar.
Vuestra fe en el amor es la respuesta.
Vuestra fe llegará antes del verano.
Bien, todo el mundo puede escuchar el sonido de la Libertad a toda velocidad,
las sirenas reluciendo en la tierra y los cohetes asombrando.
Será mejor que me ames ahora porque va a ser la última vez.
Y dile al niño que entierre las ropas viejas de papá.
No dejéis que vuestra imaginación os coja por sorpresa.
Seré Reina algún día, vedlo.
Mi cabeza en una nube y mis pies en el suelo.
No voléis demasiado alto, recordad que sois hombres.)

David Redfern

Archivo Orbis

La carrera de la muerte

Jimi Hendrix era un músico inteligente. Sabía qué quería y a dónde iba. Únicamente calibró mal el momento de detenerse y, a pesar de haber estado mucho en la escena antes de su gran éxito individual, no supo ver ese tremendo cambio que se había producido en la generación rock. Es decir, sí lo vio, porque fue testigo y parte de él, pero tal vez no pensó que ese cambio le controlara a él, en lugar de controlar él la situación. La máquina del show-business se lo tragó. Sin embargo, en sus primeras canciones, ya era capaz de dudar, y de expresar su miedo. *Purple haze* es la mejor muestra de ello:

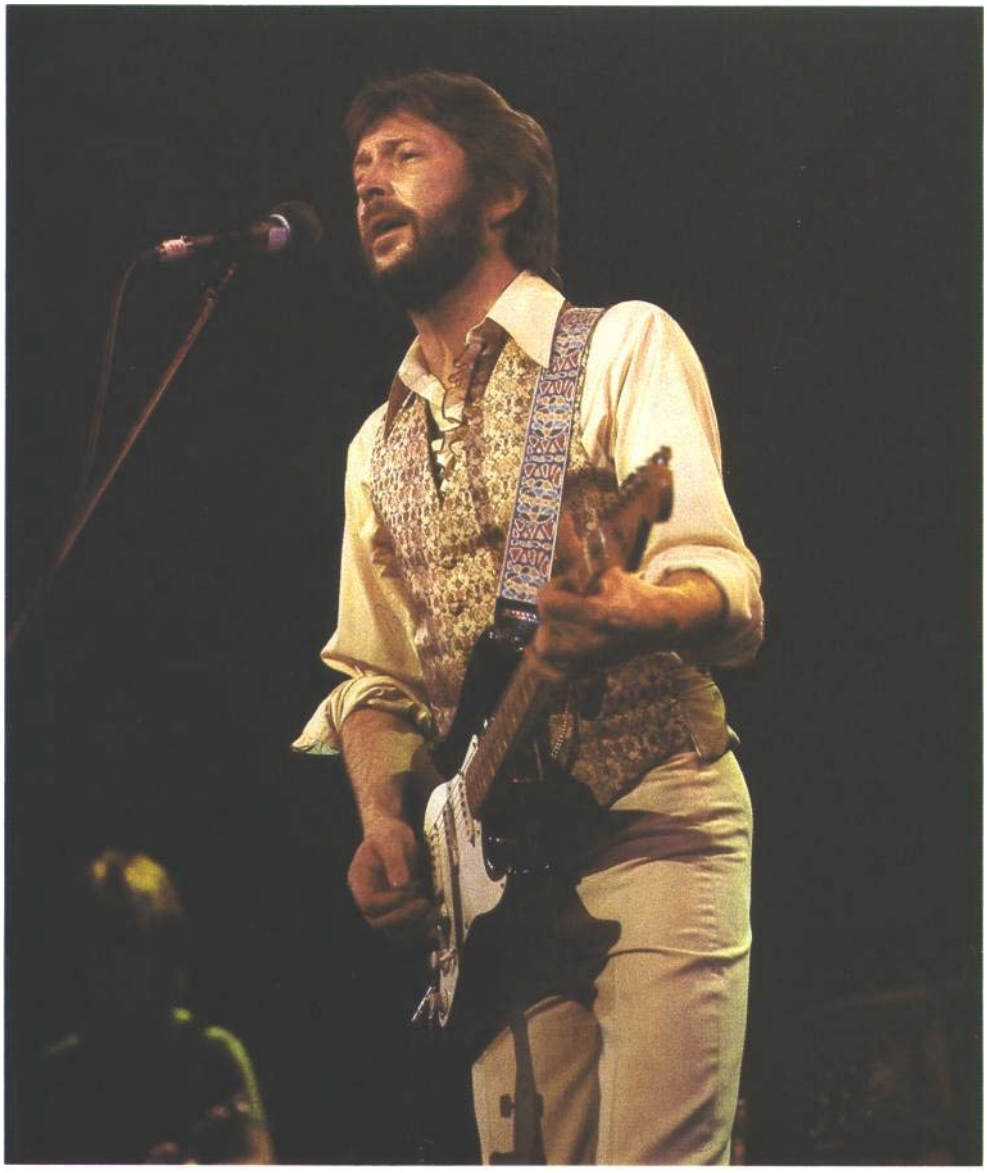
Purple haze was in my brain.
Lately things don't see the same.
Actin' funny, but I don't know why.
'Scuse me while I kiss the sky.
Purple haze all around.
Don't know If I'm coming up or down.

(Bruma púrpura estaba en mi cerebro.
Últimamente, las cosas ya no parecen las mismas.
Actúo como un loco, pero no sé por qué.
Excusadme, mientras beso el cielo.
Bruma púrpura en todas partes.
No sé si voy hacia arriba o hacia abajo.)

LA TRADICIÓN DE LOS GRANDES GUITARRAS DE ROCK

Hendrix murió y se convirtió en un mártir. Clapton no tuvo que morir para ser una leyenda. Los dos crearon el auténtico culto a la guitarra, al «hacha», como se la conoce musicalmente. Por supuesto, no fueron los únicos. Mike Bloomfield* en Estados Unidos ya era una figura a mitad de los años 60, y antes que ellos, los grandes guitarras de rhythm and blues negros fueron los maestros de la generación de los 60. Pero lo que hicieron Hendrix y Clapton fue unificador. A partir de 1969, la guitarra fue la personificación del rock, mientras que el teclado fue la sofisticación sinfónica y la mayor envergadura sónica. La lista de héroes de la guitarra es extensa, comenzando por el gran rey a partir del mismo 69, Jimmy Page, o con el precursor aunque no técnico Pete Townshend. Entre los 60 y los 70 hay que destacar nombres como los de Duane Allman, Johnny Winter, Carlos Santana, Jeff Beck, Steve Howe, Peter Frampton, Ritchie Blackmore, John Fogerty, Rory Gallagher, Terry Kath, Alvin Lee, Robin Trower, Jorma Kaukonen, John McLaughlin, Ted Nugent, Jan Akkerman, Tommy Bolin, Roy Buchanan, Lindsey Buckingham, Angus Young, Rick Derringer, Paul Kantner, Paul Kossoff, Lowell George, Harvey Mandel, Henry Vestine, Ron Montrose, Tom Scholz, Joe Walsh, Mick Ronson y un largo, muy largo etc. que aglutina a parte de los más famosos grupos de rock de este tiempo.

ERIC CLAPTON, EL DIOS DE LA GUITARRA

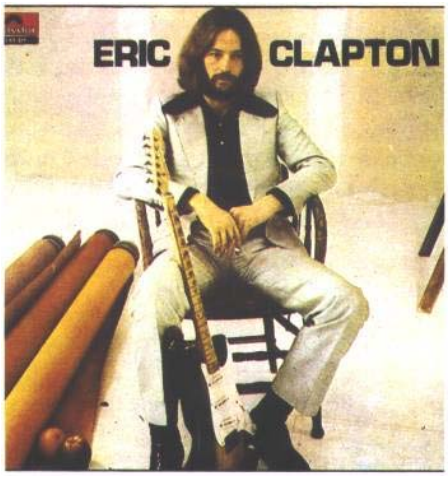


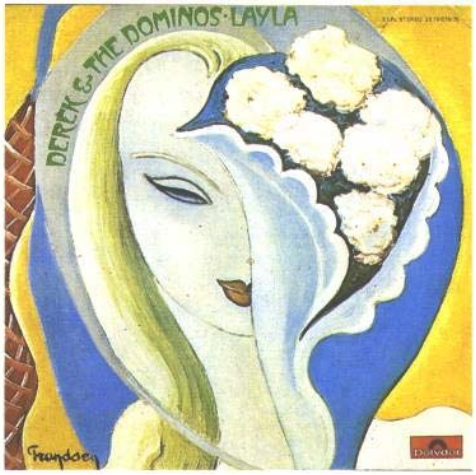
A lo largo de la historia de la música, la frase *Clapton is God?* Ha sido una de las más usuales y también de las más contro – vertidas, pero con ella se ha evidenciado plenamente el carisma de uno de los gran – des héroe de esa misma historia. Saber o no si Eric Clapton ha sido el dios de la guitarra eléctrica en los últimos 20 años entra en el terreno de lo especulativo; pero a nadie le cabe la menor duda de que sí ha sido n.º 1, el más fino y sensitivo guitarra solista que jamás ha existido. Únicamente Jimi Hendrix le superó por su mayor genio e innovación entre 1967 y 1969. La muerte de Jimi volvió a dejar solo a Eric, aunque él nunca se tomó su genio más allá de una justa realidad que sería, a la postre, la que le haría sobrevivir y superar su propio hundimiento personal a comienzos de los 70. Eric Clapton, el mejor guitarra de rock and blues blanco que jamás ha existido, es una de las más impresionantes leyendas vivas de la historia.

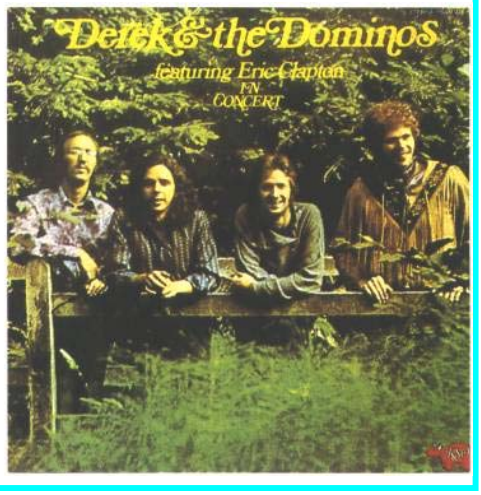
Eric (30-3-45, Ripley, Surrey) es estu – diante en la Kingston Art School cuando comienza a tocar la guitarra en 1962, a los 17 años. Animado por una creciente habili – dad y un elevado sentimiento musical, su primer grupo es **The Roosters,** formado por Tom McGuinness (guitarra), Terry Bre – nan (voz solista), Robin Mason (batería) y Ben Palmer (piano) además de él. Con los Roosters, Clapton trabaja de enero a agosto de 1963. El grupo se separa y entonces él y Tom McGuinness se unen al cantante Casey Jones para formar el **Casey Jones and The Engineers,** con Casey (voz), Clapton y McGuinness (gui – tarras), Dave McCumisky (bajo) y Ray Stock (batería). La banda apenas dura un par de meses y Eric acaba aceptando la primera gran oferta de su vida: unirse a **The Yardbirds**→, uno de los grupos pioneros del rhythm and blues británico.

Clapton estará con Yardbirds desde oc – tubre de 1963 hasta marzo de 1965, un año y medio. En este tiempo realizará el aprendizaje perfecto para convertirse en uno de los mejores guitarras de esta época. Dejará el grupo, precisamente, cuando las orientaciones comerciales de sus compañe – ros no sean compartidas por él, que prefiere una música más elevada y digna, que esté mucho más hundida en la raíz **bluessy** que le mueve y que le ha movido siempre. Lo sorprendente es que Eric Clapton abandona a Yardbirds cuando éstos consiguen su pri – mer gran éxito, *For your love.*

Eric no se une inmediatamente a John Mayall→, el padre blanco del blues británi – co. Hay algunas discrepancias históricas en torno a este punto; pero parece ser que, durante un mes cuanto menos, sumido en una de sus depresiones, Eric prefirió trabajar en el negocio de su padre. John Mayall logró







11 y 12. A la izquierda, Eric Clapton, una vida densa en los años 60, casi trágica al apoderarse de él la droga y luego equilibrada y musicalmente perfecta desde su estabilidad en 1973. Una de las pocas leyendas vivas de los dorados años sesenta, después de más de dos décadas de actividad, siempre en primer plano. A la derecha, Eric Clapton con Cream.

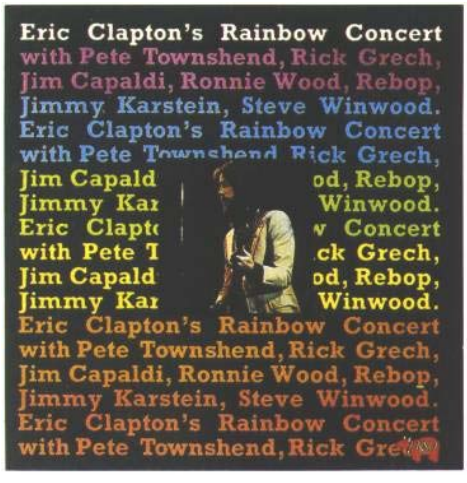
convencerle para que entrara en los **Blues – breakers** y con él, reputado ya como el mejor guitarra de rock and blues de mitad de los 60, se produciría la simbiosis perfecta. John y su banda cruzaron el límite elitista en el que se habían movido y Clapton logró finalmente refrendar su clase. De todas for – mas, fue una época turbia y conflictiva. Clapton se une a los Bluesbreakers en abril de 1965, pero después de grabar un single se fue en agosto del mismo año para intentar formar su propia banda: **The Glands,** con John Bailey (voz solista), Ben Palmer (pia – no), Bernie Greenwood (saxo), Bob Ray (bajo) y Jake Milton (batería). Cuatro meses bastan para que The Glands desaparezcan y Eric regrese con Mayall en noviembre del 65. Mayall, él, Hughie Flint (batería) y John McVie (bajo) graban el histórico álbum *Bluesbreakers,* también conocido como *John Mayall with Eric Clapton.* Militando en la banda, Eric formará una nueva banda alternativa, **The Powerhouse,** con Steve Winwood (voz y órgano), Paul Jones (voz y armónica), Ben Palmer (piano), Jack Bruce (bajo) y Pete York (batería); y con ella graba – rá tres temas que serán editados en el LP *What's shakin* (66), un álbum compartido con Lovin' Spoonful, la Paul Butterfield Blues Band, Al Kooper y Tom Rush. El Power – house era una especie de entente formada por miembros de Spencer Davis Group, Manfred Mann y ex-Bluesbreakers.

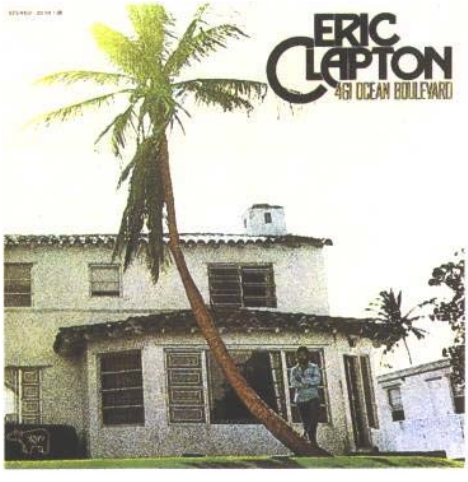
En Julio de 1966, Clapton deja definitiva – mente a John Mayall. Consagrado como mejor guitarra, decide unirse a los que tam – bién han sido declarados mejor bajista (Jack Bruce) y mejor batería (Ginger Baker) del año. Así nace el primer gran supergrupo de la historia: **Cream**→. Con Cream, Eric Clap – ton llegará a la cumbre de su fama. Entre el verano de 1966 y noviembre de 1968, arra – sarán prácticamente la escena pop, adelan – tándose a su tiempo. Millonarios y ebrios de gloria y éxito, su separación era inevitable en la misma cima de su poder creativo.

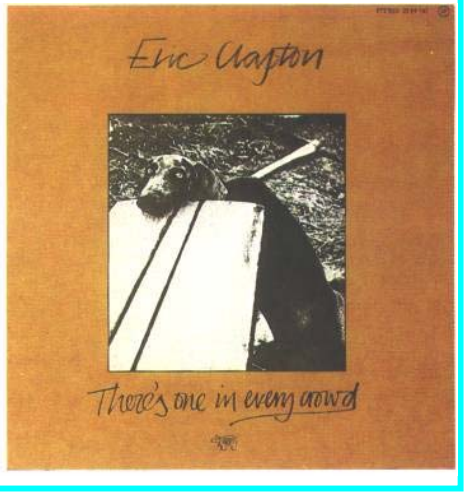
Con el final de Cream, comienza la etapa turbulenta de la vida de Clapton, que se prolongará por espacio de varios años. En febrero-marzo de 1969 forma otro supergru – po con Steve Winwood (que acaba de dejar Traffic→), Rick Grech y su propio compañero en Cream, Ginger Baker. **Blind Faith**→ tiene una fugaz aunque triunfal vida. Un solo álbum, titulado simplemente *Blind Faith* (69), y una gira Americana preceden a la separa – ción, motivada por su excesivo ego.

Después de unos meses inactivo, Clapton se une repentinamente al dúo Delaney and Bonnie, que había actuado con Blind Faith en Estados Unidos. Así nace el **Delaney and Bonnie and Friends,** una macrobanda que aglutina a una gran cantidad de famo – sos: Jim Gordon (batería), Carl Radle (bajo), Jim Price (trompeta), Bobby Keys (saxo), Rita Coolidge (coros, después será cantante solista y se casará con Kriss Kristofferson), Bobby Whitlock (teclado y voz), Dave Mason (guitarra, ex-Traffic), Eric Clapton (guitarra), Delaney Bramlett (voz solista y guitarra), Bonnie Bramlett (voz solista) y también en la gira inglesa George Harrison, poco an – tes de producirse la separación de los Beatles. Delaney and Bonnie and Friends with Eric Clapton graban un único álbum: *On Tour* (70).

Finalmente, Eric se decide a grabar en solitario, aprovechando el excelente soni – do logrado con miembros del equipo de Delaney and Bonnie. Su primer LP se titula *Eric Clapton* (70). A pesar del éxito del álbum y del tema *After midnight,* Eric prefe – rirá formar una banda en la cual integrarse como músico, sin decidirse a surgir definiti – vamente como estrella. Esta banda será **Derek and The Dominos,** con Bobby Whitlock (teclado y voz), Carl Radle (bajo) y Jim Gordon (batería). El primer LP, do0 – ble, cuenta con la guitarra de Duane All – man (líder de la Llaman Brothers Band→) y es uno de los grandes álbumes de co – mienzos de los 70: *Layla and other azor – ted love songs.* El tema principal, *Layla,* será no sólo lo mejor y más representativo de la carrera de Clapton, sino también uno de los mejores números de la historia de la música.







Derek and The Dominos se separan en abril de 1971, apenas un año después de formarse. De sus dos grandes giras, una inglesa y otra americana, surgirá un doble LP en directo, *In concert* (73). Clapton ya no formará ningún otro grupo, y su única aparición en vivo es en el Concierto de Bangla Desh en agosto de 1971 en el Madison de Nueva York, con George Ha – rrison, Bob Dylan, Leon Russell, Billy Pres – ton, Ringo Starr, Klaus Voorman y otras figuras. El concierto formará un triple LP.

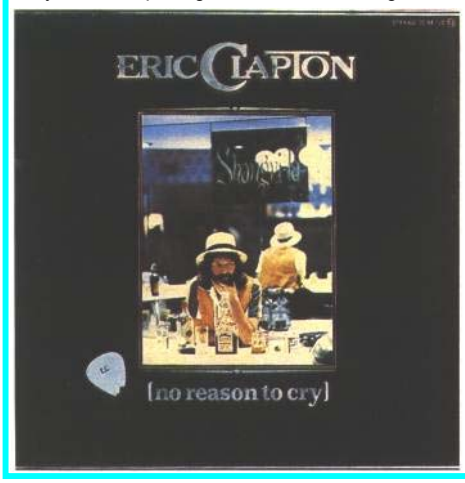
Eric Clapton desaparece prácticamente de la circulación y sus flirteos con la droga son constantes. La muerte de su amigo Duane Llaman, así como la ya anterior de Jimi Hedrix, que le deja solo en la cumbre como gran y único héroe de la guitarra vivo, parecen minar su estado físico y mental. En enero de 1973, su amigo y líder de los Who, Pete Townshend, logra convencerle para que reaparezca en vivo. La superbanda que el 13 de enero sube al escenario del Rainbow de Londres la inte – gran Pete Townshend, Ron Wood (enton – ces todavía en Faces, y después en los Rolling Stones) y Eric Clapton a las guita – rras, Steve Winwood al teclado, Jimmy Karstein y Jim Capaldi a las baterías, Rick Grech al bajo y Rebop a la percusión. El éxito es delirante y el concierto se graba en vivo: *Reainbow concert* (73).

Durante el resto de 1973, Clapton no parece resucitar. Su lucha con la heroína es prácticamente su lucha por la supervi – vencia. En 1974 consigue recuperar su ilusión y su fe, reforzada por una nueva vitalidad espiritual, y forma su primer grupo de acompañamiento en abril de 1974, con Carl Radle (bajo), George Terry (guitarra), Dick Sims (teclado), Jamie Olkdaker (bate – ría) e Yvonne Elliman (voz). El álbum *461 Ocean boulevard* le devuelve también a las listas de éxitos, y el tema *I shot the sheriff* (compuesto por Bob Marley) llega al n.º 1.

A partir de este momento, Clapton inicia – rá una etapa de plena consolidación en todos los niveles. Seguro, tranquilo, des – provisto de artificio y ajeno a su propia leyenda, se prodigará en constantes giras por todo el mundo y en la grabación regular y periódica de notables LP's de rock y blues. Dando mayor entrada a su faceta de cantan – te, logrará fusionar su técnica guitarrística con su mejor fondo *bluessy* vocal; y, apo – yado siempre por un notable grupo de res – paldo, logrará separar prácticamente su pa – sado mítico de un presente no menos mítico pero mucho más estable. En 1974 se unirá a su banda Marcy Levy como cantante al lado de Ivonne Elliman y brevemente el percusionista Sergio Rodríguez. Graba el álbum *There's one in every crowd* (75) y *E.C. was here* (75) en directo.

En el año 1976 aparece *No reason to cry,* que cuenta con las ayudas de Bob Dylan, Ron Wood, Georgie Fame y los miembros de The Band, Rick Danko, Robbie Robert – son y Richard Manuel. Otros nuevos álbu – mes de extremada brillantez, *Slowhand* (77, que incluye el éxito de J.J. Cale *Cocaine*) y *Backless* (78), preceden al mejor LP de estos años en la discografía de Eric: *Just one night* (80, doble), grabado en vivo en Japón, en el Budokan Theatre de Tokio durante diciembre de 1979. Este disco le coloca en el n.º 1 de las listas y aúna la maestría del genio con la fuerza y el clímax especial de sus actuaciones en directo, convirtiéndose en uno de los mejores álbu – mes grabados en vivo de la historia del rock. Tras él, en 1981, Clapton vuelve a los estudios con *Another Ticket.* En la banda '79 hay abundantes cambios, tocando con Eric el batería Henry Spinetti, el teclista Chris Stainton, el bajo Dave Markee y el guitarra y teclista Albert Lee. En *Another Ticket,* Gary Broker (ex-Procol Harum→) se une a la banda.

El talento y la calidad de Clapton no sólo se manifiestan en sus propios discos. Eric ha sido uno de los músicos que más ha colaborado como guitarra de estudio en grabaciones con otros amigos y compañe – ros. La lista es extensa, pero cabe desta – car excepcionalmente algunas grabacio – nes con Duane Llaman, Jesse Ed Davis, Dr. John (Mac Rebennack), Aretha Fran – klin, Champion Jack Dupree, George Harrison, Frank Zappa, John Mayall, John Lennon (apareció con la Plastic Ono Band en el concierto de Toronto, editado des – pués en LP), Billy Preston, Leon Russell y Stephen Stills.



JIMI HENDRIX, LA LEYENDA DE UN HURACÁN

Cinco años de penurias, frustraciones y ansiedades (1961-66), dos años de glo – ria y éxito (1967 y 1968) y dos años más de nuevas frustración, desesperación y caos, envuelto en torrentes de sonido y geniali – dad (1969 y 1970), forman el esqueleto, el cordón umbilical, de la vida y muerte de Jimi Hendrix, el James Dean del rock, la Leyenda del más formidable huracán que Haya asolado la historia de la música rock desde sus orígenes. Jimi fue esa tormenta que estalla en un segundo, llega a su clímax y se quiebra en el aire. En cuatro años hizo más que ningún otro, estremeció al mundo, y murió como Janis Joplin y Brian Jones. La muerte de Jim Morrison en 1971 cerraría la primera gran oleada de luto en el rock. Fueron las primeras vícti – mas de la gran carrera, y especialmente Hendrix, la más afectada por su propio gigantismo.

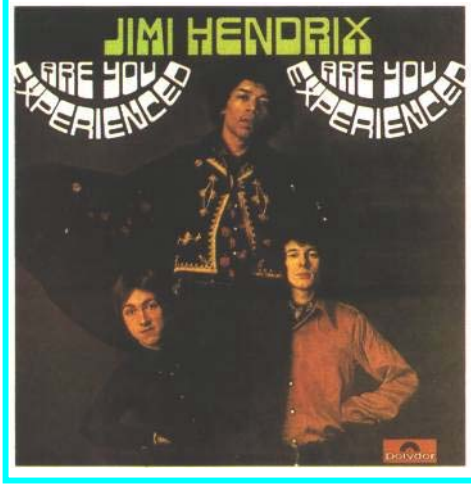
James Marshall Hendrix (27-11-42, Seattle, Washington), hijo de un jardinero y amante de la música desde niño, vive y crece en el clásico ghetto negro sin demasiadas posibilidades de mejora y li – mitándose por tanto a la simple y mera cuestión de la supervivencia. Después de tocar rhythm and blues en varias bandas se alista en el ejército. Como miembro del 101 de paracaidistas de la Airborne Divi – sion, viaja a Europa por primera vez para tomar parte en unas maniobras. Licencia – do por recomendación médica, regresará a la música como medio de existencia y en los siguientes años tocará con algunos de los mejores artistas de color, reyes del rhythm and blues.

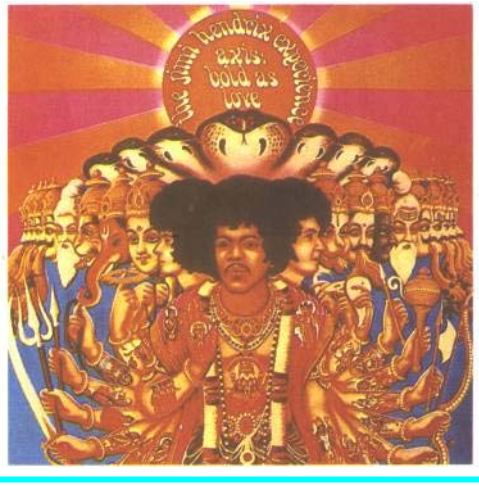
Su extraña forma de tocar la guitarra, su sonido, su innovación constante, le con – vierten poco a poco en una figura latente, aunque en la sombra, sirviendo de respal – do a alguien. Hasta 1966 tocará con B.B. King, Sam Cooke, Little Richard, Ike and Tina Turner, King Curtis, Curtis Knight, y con los Famous Flames de James Brown, con el nombre de Jimmy James, además de con los Isley Brothers. Algunas grabaciones en las que intervino se reedita – ron tras su muerte como si se tratara de una recuperación histórica, destacándole a él como estrella. Las más famosas fueron *Jimi Hendrix at his best, vols. 1-4, Got that feeling* con Curtis Knight (69), *Jimi Hendrix and Lonnie Youngblood* (71), *For real* (76), *In the beginning* con los Isley Brothers, *Friends from the beginning* con Little Richard y el álbum con Otis Redding grabado en el festi – val de Monterrey de 1967 y editado en 1970, como homenaje póstumo a ambos.

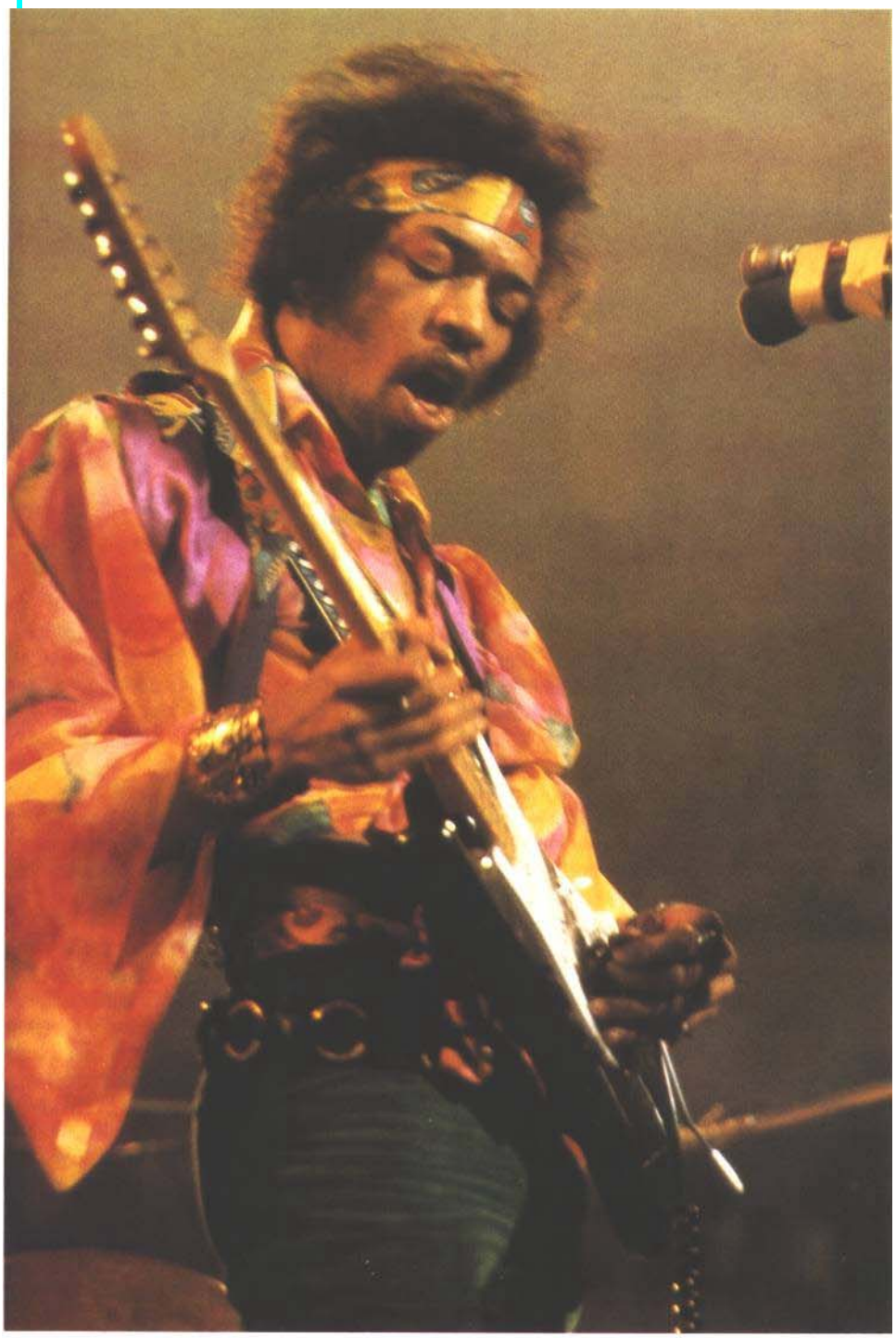
En el verano de 1966, Hendrix toca en el Café *Wha!* De Village neoyorquino con un grupo llamado Blue Flame. Van a verle Eric Burdon y Chas Chandler (miembros todavía de los primitivos Animals→), y el segundo le convence para que viaje con él a Inglaterra, convirtiéndose en su manager. La irrupción de Hendrix en el Londres pop es diabólica. Muchos van a verle por simple curiosidad, porque es negro, excitante, y porque su música es «muy sexual». El pop está clara – mente dominado en esos días por la clase de Eric Clapton con Cream y la furia destruc – tora de Pete Townshend y los Who. Jimi logrará traspasar la barrera de la curiosi – dad para erigirse en una de las máximas estrellas pop de 1967. A lo largo del año conseguirá cuatro hits en single: *Hey Joe, Purple haze, The wind cries Mary* y *Buirnin' of the midnight lamp;* y su primer album *Are you experienced?* será uno de los grandes LP's de la cresta pop. Cxon él, para acom – pañarle, se forma el grupo **Experience,** limitado a Noel Redding (25-12-45, Fol – kestone, Kent) al bajo y Mitch Mitchell (9-7-46, Londres) a la batería. Son dos músicos jóvenes y poco conocidos, pero que pronto serán famosos al lado de Jimi.

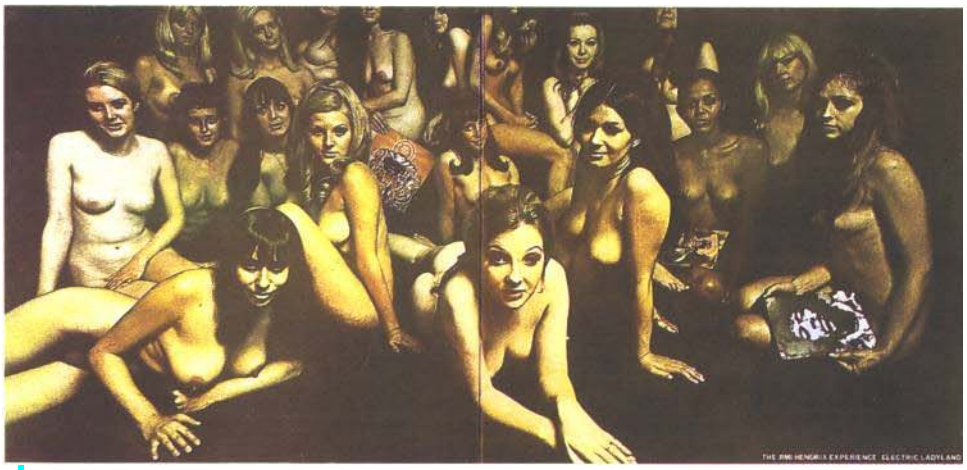
Será Paul McCartney quien convencerá a Hendrix para que actúe en el festival de Monterrey en el verano de 1967. Jimi vol – verá, pues, a Estados Unidos para actuar en Monterrey, y ésa será su primera apo – teosis americana. Quemará la guitarra, enloquecerá al público, descargará todo el potencial sónico de su guitarra y se con – vertirá en figura en un abrir y cerrar de ojos.

En 1968, esa cumbre personal se afian – zará con sus dos álbumes clave: *Axis: Bold as love* y *Electric Ladyland,* sin olvidar el hit





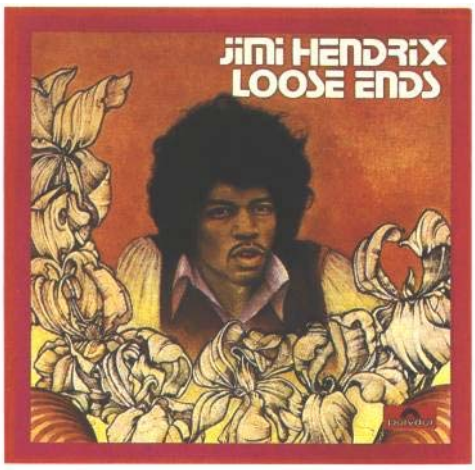




en single de *All along the watchtower.* El LP *Electric Ladyland* ofrece una portada en la que se ven varias chicas de todos los colo – res completamente desnudas. Aquello, en 1968, crea una de las más fuertes tempesta – des de la esfera rock, y la portada es censu – rada en muchos países o rechazada por los elementos más puritanos de otros. Ello no impide unas ventas masivas. Musicalmente, lo que Miles Davis es al jazz, Jimi Hendrix es al rock. Será el primer artista negro en conquistar plenamente la audiencia blanca, con lo cual sus hermanos de raza llegarán a rechazarle y a atacarle en muchas ocasio – nes tachándole de traidor. En el mismo 68 aparece el LP de éxitos *Smash hits.*

A lo largo de 1968, y en pleno éxito, el germen de la frustración volverá a apoderar – se de Jimi. Convertido en una superstar, con intereses de todo tipo sobre su cabeza, llegará a 1969 roto y agotado. Tras una pelea con Noel Redding pasará una noche en la cárcel. Casi inmediatamente deshace Experience y también deja a Chandler como manager. Detenido en Toronto, Canadá, por posesión de heroína, provocará un fuerte escándalo al negar que utilice drogas y de – clorar en contra de ellas. En el verano de 1969 actúa en Newport y, por fin, en el festival de Woodstock, en la que ha sido declarada como su última gran aportación personal a la cultura rock. En diciembre de este año forma **Band of Gypsies,** con Bud – dy Miles (batería) y un Viejo amigo de la armada, Billy Cox (bajo). Sus actuaciones del 31 de diciembre del 69 y 1 de enero de 1970 en el Fillmore East de Nueva York serán grabadas y editadas en el LP *Band of Gypsies* (70); pero, cuando se edita el ál – bum, el grupo ya no existe. En enero del mismo 70, en su gran debut en el Madison ante 20.000 espectadores, Jimi se va a mi – tad del concierto.

Durante los siguientes meses de 1970, Jimi Hendrix intetará reorganizar su vida y su carrera. Graba su último álbum en vida, *Cry of love* (70), con Billy Cox y Mitch Mitchell, y actúa en el festival de la isla de Wight, actuación que luego será editada en forma de LP. A comienzos de septiembre llega a Londres para instalarse en la capital

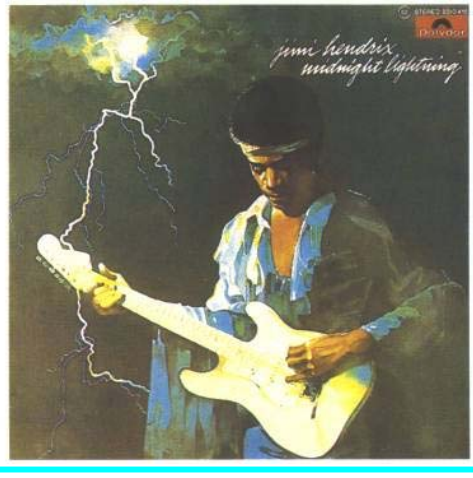


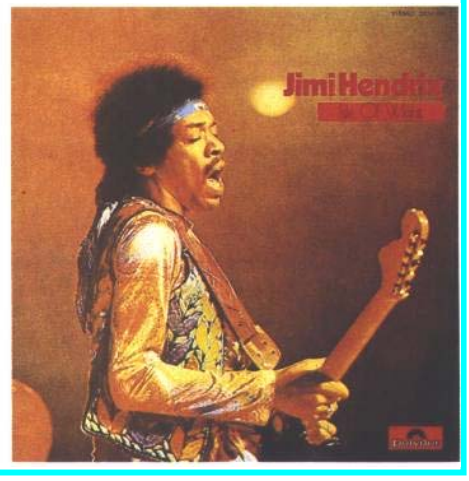
13 y 14. Negro, surgido de los ghettos, triunfador en Inglaterra, germen del apocalipsis rock, Jimi Hendrix es el símbolo del poder y la gloria de la música, y también del tormento que concluye en el éxtasis final. Fue el primer guitarra que hizo «hablar» a su instrumento, comunicando experiencias que hicieron mella en su generación. Su vitalidad y su técnica no admiten paragón. Muerto cuando buscaba la paz, y un nuevo camino para su música, su figura es una de las más fundamentales que podamos encontrar en la historia de la música rock.

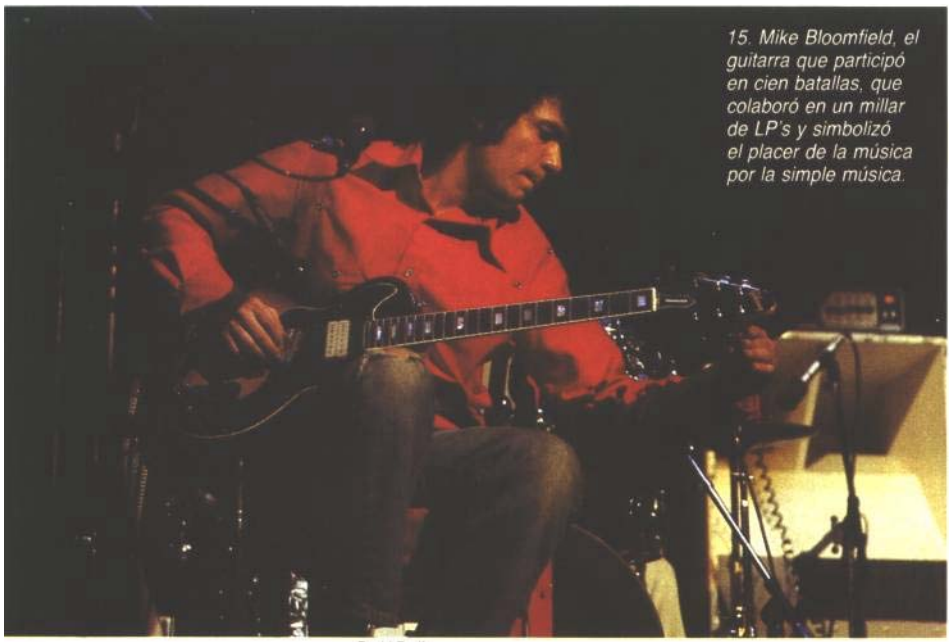
inglesa de nuevo, y el día 18 muere por un vómito causado por un exceso de píldoras para dormir. Monika Danneman, la última girl-friend de las muchas que tuvo (casi todas eran *groupies* y blancas), llama a Eric Burdon pidiéndole ayuda, pero la ambulan – cia que llevó a Jimi al hospital St. Mary Abbots le ingresa ya cadáver en el centro. La especulación sobre si fue accidente o suici – dio crece y jamás ha sido aclarada. Para Burdon fue suicidio, pero para la ley fue un accidente.

La muerte de Hendrix desencadena la histeria. El tema *Woodoo Chile* es n.º 1 en Inglaterra en noviembre de 1970. Todo lo que Hendrix dejó grabado en vida, hasta simples maquetas o ensayos, será editado en los años siguientes: *Rainbow bridge* (71), *In the west* (71), *Isle of Wight* (71), *War heroes* (72), *Loose ends* (73)… y dos LP's descubiertos misteriosamente y con los que se hizo un clásico invento de la industria del disco: grabar el fondo instrumental respe – tando el trabajo del solista. De esta forma, en *Crash landing* (75) y *Midnight lightning* (75), puede oírse a Jimi, cantando y tocando la guitarra, al frente de un reputado número de músicos de sesión. Otros discos importan – tes editados a su muerte son *Experience* y *More Experience, vol. 2,* LP's grabados en el concierto del Royal Albert Hall el 18 de febrero de 1969, y también la banda sonora del film *Jimi Hendrix,* formado por reportajes y filmaciones de toda la carrera del mito, a cargo de Joe Boyd, personaje que surge en la psicodelia británica de 1966-67 en el UFO Club→. El film se convertirá en el gran documento gráfico y sonoro de cuatro años vividos a un fuerte y alucinante tren. Tam – bién en los álbumes grabados en Wood – stock, el álbum triple de 1970 y el doble de 1971, se recogen temas interpretados por Jimi, y lo mismo en el triple álbum *The first great rock festivals of the seventies: Isle of Wight and Atlanta Pop Festival,* con frag – mentos de su intervención en Wight.

Si Jimi Hendrix hubiera superado el ba – che creativo y personal de 1970, habría llegado a consolidarse en los años 70. Poco antes de morir dijo que estaba donde había comenzado. Ya no era un payaso que hacía cosas raras en la escena y repe – tía siempre las mismas canciones, sino un músico al que sólo faltaba una mayor emancipación respecto a la propia indus – tria. También reconoció que no podía ex – traer nada nuevo de su guitarra; y eso, para un rompedor nato que había cambia – do el sonido del rock entre 1967 y 68, era demasiado terrible. Pero Jimi Hendrix te – nía una enorme voluntad de superación. Era un negro triunfador, surgido de la miseria, y estaba habituado a luchar. Su muerte cortó de raíz el futuro, sumió al rock en el dolor (en octubre del mismo año 70, pocos días después de Jimi, moría Janis Joplin) y convirtió al gran guitarra zurdo en una leyenda que el tiempo habría de mitifi – car cada vez más.





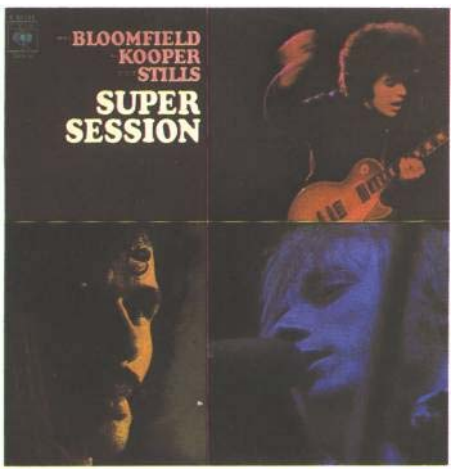


15. Mike Bloomfield, el guitarra que participó en cien batallas, que colaboró en un millar de LP's y simbolizó el placer de la música por la simple música.

MIKE BLOOMFIELD,
PIONERO DEL
BLUES BLANCO EN USA

Mike Bloomfield nace en Chicago en 1942. Llamado el Clapton americano, es el bluesman blanco por excelencia en los años de la transformación rock en EE.UU., con una depurada técnica a la guitarra y con una inquieta versatilidad que le hace cambiar continuamente sin atarse a nada.

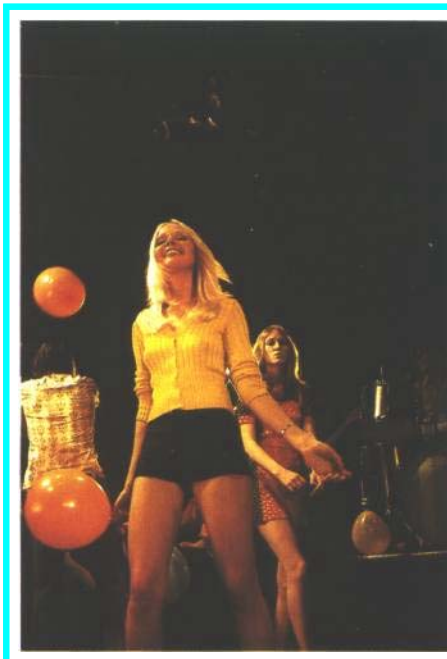
Durante la primera mitad de los años 60, Miker trabajará en grabaciones con innu – merables artistas, desde Peter, Paul and Mary hasta Bob Dylan. A mitad de los 60 se une a la Paul Butterfield Blues Band→, con la cual surgirá su talento plenamente; y, al mismo tiempo, colabora con Bob Dylan en la grabación de sus más funda – mentales temas: los del LP *Highway 61 revisited,* con *Like a rollin' stone* al frente. En 1967, Mike dejará a Butterfield y forma – rá un excelente grupo de corta vida, Elec – tric Flag→. Después de separarse de Electric Flag inicia su etapa errática y más Importante como solista. Con Stephen Stills y Al Koper, graba el soberbio LP



Supersession (68); y con Al Kooper, el doble LP grabado en vivo *The live adven – tures of Mike Bloomfield and Al Kooper* (69). En su mejor momento de popularidad se decide a grabar en solitario, pero sus álbumes *It's not killing me* (69) y *My labors* (71) no son precisamente un éxito. Tocará con Muddy Waters, mantendrá su gusto por las jam-sessions con otros músicos y con Nick Gravenites compondrá parte de la banda sonora del film *Steelyard blues.*

En 1973, Bloomfield forma el grupo Triumvirate, con Dr. John→ y John Paul Hammond; pero después de un desastro – so LP, *Triumvirate,* se separan. Reforma Electric Flag para grabar un álbum. *The band kept playing* (74); y, tras ello, Mike pasará dos años dedicado a proyectos comerciales en TV, que le apartan de su calidad y parecen ser el comienzo del eclipse. Su talento resurge en parte al formar un nuevo grupo, KGB, con Ray Kennedy (voz solista), Barry Goldberg (te – clado), Carmine Appice (batería), Rick Grech (bajo) y él a la guitarra. Como super – grupo que es en realidad, la banda se escinde después de su primer álbum, *KGB.* Mike Bloomfield y Rick Grech se van, siendo reemplazados por Greg Sutton y Ben Schultz respectivamente, aunque ya no grabarán. Ápice se unirá a Rod Ste – wart, y Ray Kennedy seguirá como solista.

A partir de KGB, Mike Bloomfield vuelve a su vida errática, colaborando en muchas aventuras sin quedarse en ninguna dema – siado tiempo. Él es el prototipo de guitarra por excelencia, pero también el prototipo de gran músico que nunca parece llegar a ninguna parte. Sus últimas grabaciones en los años 70 son *Mill Valley Session* (76), *If you love tose blues* (77), *Analine* (77), *Count talent & the originals* (78) y *Living in the fast lane* (80). Mike fue encontrado muerto el 15 febrero de 1981, con un frasco vacío de Valium al lado.



LAS *GROUPIES,*
EL SEXO DEL ROCK

Las *groupies* son una de las principa – les características de la escena rock, y un mundo no siempre comprensible por las complejas circunstancias que concurren en él. En síntesis, la *groupie* es la mucha – cha, casi siempre adicta a la música de un grupo, que se une a ellos para acom – pañarles y formar parte del clan, abaste – ciendo al mismo tiempo sexualmente a los miembros o a algún miembro deter – minado del grupo, durante una gira o du – rante un período de tiempo.

Las extensas giras de las bandas de rock, especialmente en la parte final de la segunda mitad de los años 60, facilitaron la aparición de este curioso fenómeno. Junto con las drogas, el sexo era en parte la necesidad más acuciante de las sema – nas de locura móvil, siempre saltando de un lado a otro, durmiendo poco, y sin tiempo de ver o hacer nada. Los músicos incorporaron pronto a esas fans dispuse – tas a todo, y ellas a su vez lograron sus propósitos por la mera fórmula de aportar su sexo. Hubo *groupies* famosas, que coleccionaron artistas, haciendo el amor con cuantos podían, y otras que se con – virtieron en acompañantes fijas de otros. Para muchas sería la respuesta a una necesidad propia; para otras, un medio de viajar; para unas más, una fórmula de relacionarse; y para las menos, una pro – moción personal. La mayoría acudía a la llamada de la fama, del gran circo del rock. Asistían a los conciertos, acompa – ñaban a las estrellas y eran miradas con envidia. Solían aparecer y desaparecer cambiando constantemente, y llegó a ha – ver muchas, casi siempre bellas. Fueron y aún son la carne del rock, una parte probablemente dura pero no por ello menos real.

LA EUROPA DE LOS AÑOS 60

La aparición del rock and roll, especialmente con Elvis Presley, comenzó a cambiar el mundo de la música a fines de los años 50. La irrupción de los Beatles consolidó el cambio e impulsó el fenómeno a cotas jamás conocidas o imaginadas. La influencia anglosajona, en materia musical, pasó a dominar los países occidentales neta y claramente a partir de 1964. La Europa continental, que hasta entonces había estado dominada por los cantantes latinos, se vio rebasada y superada. La generación rock, un universo nuevo para miles de chicos y chicas nacidos en la década de los 40, pronto hizo que los *chansonniers* franceses y los baladistas italianos fueran más una tradición que una realidad en el contexto genérico de la evolución de este tiempo.

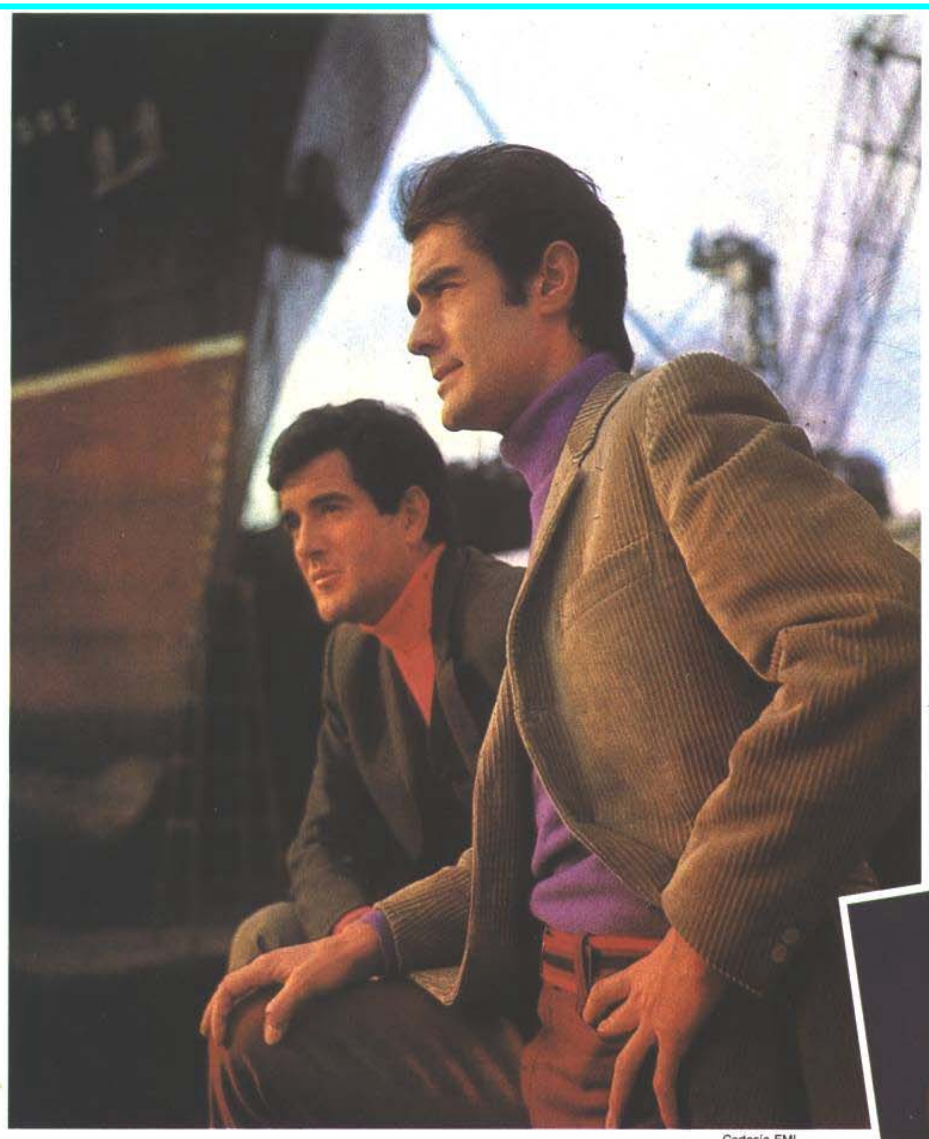
Europa cambió, como cambió todo el mundo. El Viejo Continente, renacido y cabalgando de nuevo a lomos de su poderío industrial y tecnológico después de la Segunda Guerra Mundial, con una influencia americana más que obvia, forjada por la alianza contra los países del «telón de acero», se sumergió en las aguas del rock. Era el más fuerte e importante estallido de la paz: la música.

Y no sólo cambió Europa. Japón se convertiría en una de las cinco potencias discográficas mundiales. Oceanía era una selva virgen capaz de recibir a los Beatles y de consumir –siempre consumir– lo que surgía en Gran Bretaña y Estados Unidos. África era un crisol demasiado abigarrado de culturas en evolución. Latinoamérica parecía anclada en el pasado y las tradiciones, sin olvidar una cierta reticencia, combativa siempre, en torno a lo que proviniera de los ricos del norte, los estadounidenses.

Sin embargo, el rock y aquella primera generación tenían tiempo. No se trataba de una moda o un estilo de vida pasajero. Los años 60 fueron decisivos en el cambio; y en los 70, hasta los países del «telón de acero» incorporaron los primeros estigmas generados por la cultura musical. Surgieron grupos de rock en Hungría, y los Beatles se oían (contraculturalmente, piratamente) en los círculos más recónditos de Moscú. El rock fue imparable.

1. Mientras el mundo se conmueve con la onda pop, dominado por la música anglosajona, la Europa de los románticos italianos o los poéticos franceses, los dispares españoles o los renacidos alemanes, vive un doble envite: la asimilación de la nueva orientación y el desarrollo de sus propias personalidades. Un mundo complejo que estaba a caballo entre dos fuerzas.

Pedrós Alió



Cortesía EMI

Pedrós Alió

A.G.E.

Cortesía Ariola

2-8. El Dúo Dinámico (arriba) fue el primer grupo en romper los moldes del arcaico folklorismo español. Con ellos empezaba a sonar en España «otra» música. En los años 60, la cançó catalana, con foco en Barcelona, aporta la mayor calidad y el principal núcleo artístico, a partir del cual se lograría una identidad propia y una fuerza que habría de dar a España lo mejor de su personalidad. De izquierda a derecha vemos a varios artistas fundamentales de la cançó: Raimon (el principal líder), Joan Manuel Serrat (el mejor autor y cantante de la historia musical española) y también Pi de la Serra, Lluís Llach y Maria del Mar Bonet.

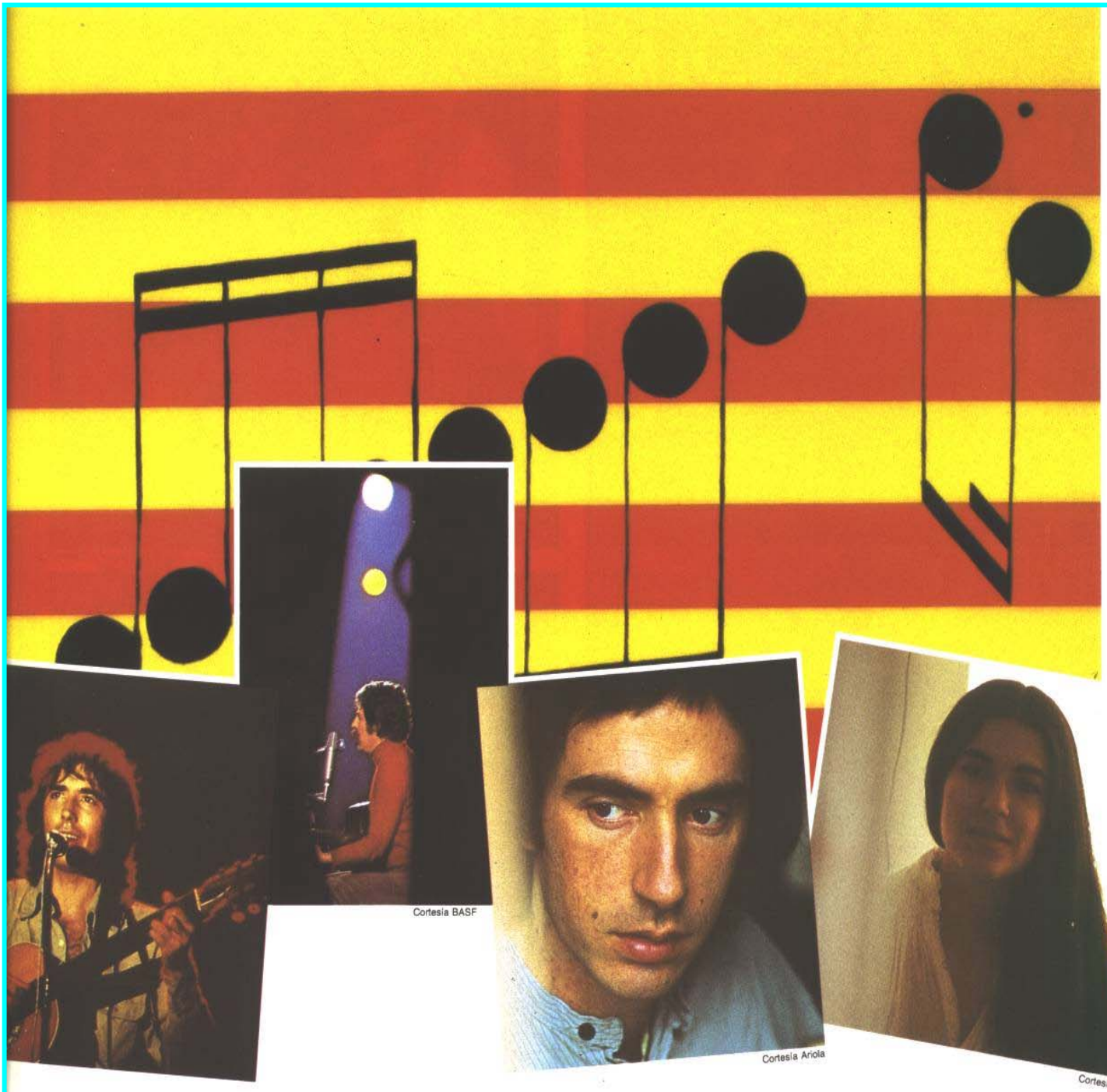
ESPAÑA, UN DESPERTAR

El mercado discográfico español tiene un vértice muy concreto, que marca y separa el pasado del futuro. Ese vértice es 1964. Antes de este año, en España marcaban la pauta un tipo de artistas parecidos a los standards americanos, herencia de los Sinatra, al frente de las grandes orquestas de los cuarenta y los cincuenta. El primer fenómeno musical español de cierto relieve es José Guardiola, pero el primer gran impacto juvenil que genera un movimiento de masas es el conseguido por un dúo integrado por dos muchachos llamados Ramón Arcusa y Manuel de la Calva: el Dúo Dinámico.

El Dúo Dinámico, en el despertar social de España

El dominio que España sufre a comienzos de los 60 tiene un marcado influjo francés e italiano, aunque los hits mundiales, desde la aparición de Presley hasta el boom de la guitarra eléctrica con los Shadows, pasando por las relevantes gotas de la *Diana* de Paul Anka o por los ecos de un joven fenómeno británico llamado Cliff Richard, van abriendo la brecha entre un público conservador, ahogado por una censura absoluta y sin muchos medios económicos. Los años 60 serán en España los del despertar, industrial pero sobre todo social. Tener un tocadiscos era, hasta mitad de los 60, un lujo; y a partir de 1964-65, lo fue menos, aunque los aparatos fuesen de pésima calidad.

El Dúo Dinámico abrió la primera gran brecha, con una música propia, autóctona, aunque con evidentes connotaciones surgidas del gusto popular por la nueva música internacional. Por exigencias *de mercado,* teniendo en cuenta que una de las fuentes principales de entrada de divisas era el turismo, en España se protegía y se



Cortesía BASF

Cortesía Ariola

Cortesía Ariola

intentaba ofrecer, de cara al exterior, una imagen típica y folklórica. El flamenco, sin duda uno de los artes más importantes y fundamentales de la historia musical española, se convirtió en el caldo de cultivo del despropósito, y hasta bien entrados los años 70 no recobraría su propio respeto y fundamento. La mala utilización de estos folklorismos provocó que una generación entera llegase a odiarlos, sin saber que en su origen se hallaba la síntesis de gran parte de la cultura española. La España de charanga y pandereta se olvidó de sus raíces auténticas.

La *cançó* catalana

Otra de las grandes bases, atacada por la censura y casi siempre estrangulada, fue la *cançó* catalana, movimiento surgido en Catalunya en 1962, de la fuerza de su primer gran líder: Raimon. La *cançó* catalana, versión española de la canción francesa auspiciada por George Brassens, Jacques Brel o Georges Moustaki, sería a la postre el primer gran fenómeno del cambio en España. Tras varios años de lucha sorda, cruenta en ocasiones, en oposición al régimen político, llegaría hasta su punto culminante al final de la década, en especial con la aparición del mejor cantante y autor español de todos los tiempos: Joan Manuel Serrat. La *cançó* catalana sería también la base del florecimiento de los restantes movimientos musicales españoles, hondamente enraizados en la música folk y en el folklore de las distintas etnias nacionales. De entre los muchos que suscitaron el interés (como el inspirado cantante de poetas en castellano Paco Ibáñez) y que luego fueron perdiéndose en el tiempo, tan sólo unos pocos, como el asturiano Víctor Manuel, superaron la aparentemente minoritaria raíz de su nacimiento. La *cançó,* por su parte, dio los nombres fundamentales para la continuidad y poder de su potencial. Junto a Raimon o Joan Manuel Serrat, cabe destacar a Francesc Pi de la Serra, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet y Ovidi Montllor.

Cortesía CFE

London Features

Cortesía Hispavox

J. Sierra i Fabra

La «era dorada» de los grupos

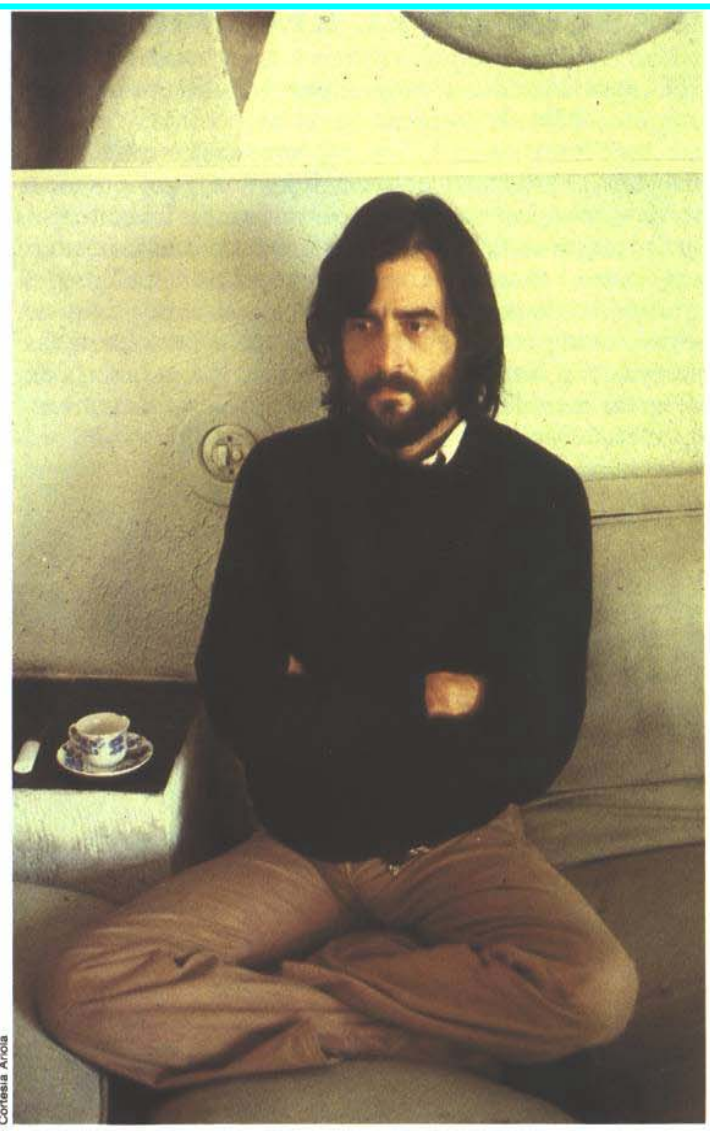
Con la irrupción de los Beatles en España, el pop se dispara. A mitad de los años 60 se cuenta con el máximo potencial de grupos pop, la mayoría aún en la etapa de imitar a los grandes conjuntos británicos del momento, como Beatles, Rolling Stones o Animals. Sin embargo, los grupos españoles acabarán superando sus limitaciones y crearán el primer frente del rock en España. Los pioneros son, todavía hoy, la élite de lo mejor de aquel tiempo: grupos como los Mustang, los Sírex, Lone Star, los Salvajes, los Gatos Negros, los Pekenikes y solistas como Miguel Ríos y Tony Ronald. A nivel nacional, los números uno serán los Brincos, el primer gran grupo español que supo crear su propia música; y a nivel internacional, los Bravos→, que en 1966 llegarán al top-5 inglés y americano con su canción *Black is black*. Era una de las sorpresas máximas de aquellos días: un grupo español saltando al ámbito internacional y disputando un puesto en los rankings junto a los propios anglosajones.

A la euforia pop de mitad de los 60 seguirá un auge claro en 1967, lo mismo que sucedía en todo el mundo por las mismas fechas, y un decaimiento posterior. España, como el resto de los países del bloque europeo, que imitaban a los ingleses y a los americanos, acusó el cambio radical de orientación rock. No sería hasta 1969 cuando naciera, en Barcelona y en Sevilla, cunas del mejor sonido español y bases de los principales nombres, el gran movimiento vanguardista que aceleraría el proceso rock hispano en los 70. Este movimiento vanguardista tuvo en los barceloneses Máquina y en los sevillanos Smash a sus pioneros.

El final de los felices 60

A nivel popular, mientras surgían los últimos grupos de los años 60, como los Ángeles, los Pasos, los Módulos

Cortesía Poligram



Cortesía Ariola

9-14. La «era dorada» de los grupos en España refleja lo que la música aporta al desarrollo de una cultura pop propia. En esta doble página aparecen algunos nombres importantes: los Pop Tops, uno de los grupos más internacionales; los Brincos, el primer gran conjunto pop con raíces; los Pekenikes, la mejor formación instrumental y la de mayor pureza; Miguel Ríos, el primer gran rockero español. En esta página, Víctor Manuel (izquierda) y Luis Eduardo Aute. El primero fue una muestra de las influencias de la cançó en otras zonas españolas; y el segundo, uno de los autores más inteligentes y el que primero logró que un tema español entrase en la lista estadounidense.

y especialmente los Pop Tops y los Canarios, se produce el éxito de los cantautores: Massiel, Luis Eduardo Aute, Andrés Do Barro, Nino Bravo, Mari Trini, etc. Son las voces de la naturalidad. Luis Eduardo Aute conseguirá que su canción *Aleluya,* interpretada por el estadounidense Ed Ames, llegue al top-100 estadounidense. Los Pop Tops seguirán la estela internacional de los Bravos gracias a la voz de su solista Phil Trim. Los Canarios se convertirán en el mejor grupo español del final de los 60, con su líder Teddy Bautista al frente. Paralelamente a este buen momento pop, el éxito masivo era para solistas, que iban desde Raphael, uno de los grandes ídolos españoles internacionales de su tiempo, hasta Joan Manuel Serrat, que aportaría la obra más fundamental de la música española al filo de 1969: *Dedicado a Antonio Machado, poeta.* También a finales de los 60 comenzaría el éxito de otros dos solistas importantes: Julio Iglesias y Camilo Sesto.

Sin embargo, la mayoría de los artistas españoles, en especial los solistas, sólo tienen una expansión formal en Sudamérica, mientras que los grupos, en su constante y natural mutación, aportan una mayor variedad aunque también una menor repercusión. En 1970 se iniciará un movimiento comercial destacado con Fórmula V y Los Diablos; estos últimos alcanzan un récord con su canción *Un rayo de sol*: es el disco español más vendido hasta ese momento.

A partir de 1971, las cosas cambiarán. El movimiento vanguardista, por un lado, y la mayor riqueza de medios discográficos, por otro, darán un nuevo auge al rock hasta el inicio de la crisis energética, que paralizará el desarrollo económico español al igual que el de los restantes países industrializados. El éxito de Miguel Ríos con su *Himno a la alegría,* basado en la *9.ª Sinfonía* de Beethoven, sería la primera gran sorpresa del pop español en los 70 [véase el capítulo dedicado a la Europa de los años 70].

FRANCIA, EN EL RECUERDO

Sí, para España, el pop supuso un despertar y un progreso, para Francia no sería menos; pero en los franceses fue a costa de sus más ancestrales tradiciones musicales. Francia, que había sido una gran potencia emisora, pasó a ser una potencia receptora. Los intentos para proteger **su** música cayeron a veces en chauvinismos exagerados, como la creación en su principal medio informativo, la revista *Salut les copains*, de dos listas de éxitos: una para las canciones galas y otra para las foráneas. Un fútil intento de separar lo inseparable, y de preservar la tradición que los 60 se encargaron de convertir en recuerdo.

Camera Press/Zardoya

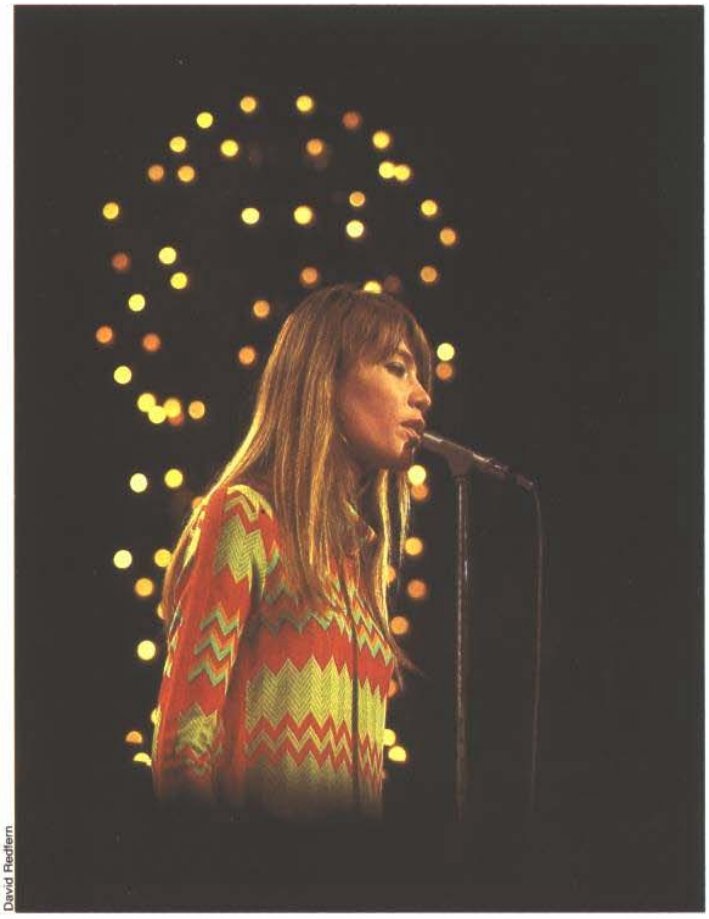
Zardoya

Francia para los franceses

El papel francés en la década de los 60 no deja de ser sorprendente. Siendo uno de los tres países europeos más vendedores de discos, no aportó ningún artista clave, ni siquiera de relieve, al progreso del rock. Es más, Francia fue el país de los solistas en una etapa histórica en la que los grupos eran la base y el fundamento. Esto es debido, en parte, a que el espíritu galo es más literario que musical, a pesar de contar con algunos de los mejores directores de orquesta y, probablemente, con los mejores autores de bandas sonoras de cine. Hay que contar así mismo con algunas premisas peculiares de la idiosincrasia francesa, entre ellas la sofisticación, siempre a la búsqueda de lo perdido, o de la recuperación de la vieja y perdida *grandeur*.

Podría decirse que Francia no ha estado a la altura del rock. Ha aceptado el cambio, pero ha tratado de emplearlo en su propio esquema. Aporta grandes cantantes que venden miles de discos en el país, pero que no pasan apenas las fronteras del bloque anglosajón. En pocas palabras: Francia fue para los franceses, mientras el mundo vivía otra clase de progreso y revolución. En cambio, fue capaz de albergar en su corazón el fuego del llamado Mayo del '68, la mayor y principal revuelta juvenil europea. ¿Por qué en música no creó su propia revolución? La respuesta está en la mentalidad francesa.

Cuatro serán los bloques que aglutinarán la música en Francia a lo largo de la década de los 60: los cantantes solistas, líderes del movimiento pop; los cantautores de compromiso, creadores de una escuela fundamental; los compositores de envergadura internacional; y los directores de orquesta.



David Redfern

Dos oleadas de solistas

Los cantantes solistas surgen en un primer bloque con el «boom» del rock and roll. En esto hay que destacar la celeridad francesa en adaptarse a la moda, aunque siempre convirtiéndola en corriente interna. Aparecen los primeros reyes y reinas del rock galo, con Johnny Halliday, Eddy Mitchell, Sylvie Vartan, Sheila, Françoise Hardy, Marie Laforet y Richard Anthony entre otros. Ellos serán los encargados de revolucionar a la juventud francesa, al mismo tiempo que la aparición de los Beatles empuja el pop hacia cotas de gran fenómeno. La popularidad de los principales divos franceses es muy fuerte en su país en los años 60, y no será de extrañar, por ejemplo, que Halliday y Vartan, máximos líderes juveniles, se casen dando forma a un cuento de hadas con aires de fanfarria musical.

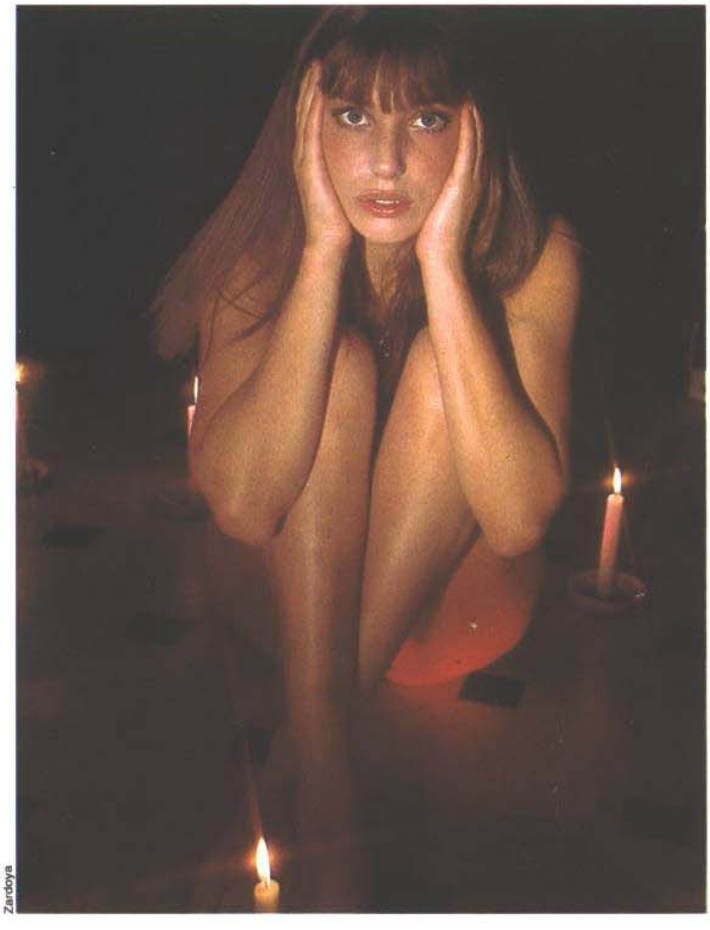
A la primera oleada seguirá una segunda con no menos fuerza: Adamo, Hervé Vilard, Michel Polnareff, Jacques Dutronc, Mireille Mathieu, Christophe, Eric Charden, Joe Dassin, Nicoletta, France Gall... siempre solistas. El grupo más fundamental y único en los comienzos fue el de los Chaussettes Noires, que solían acompañar a Eddy Mitchell. Hacia finales de los 60 y principios de los 70 hubo otros intentos, como por ejemplo los de Magma, Les Variations, Zoo o Triangle, pero de escaso relieve internacional.

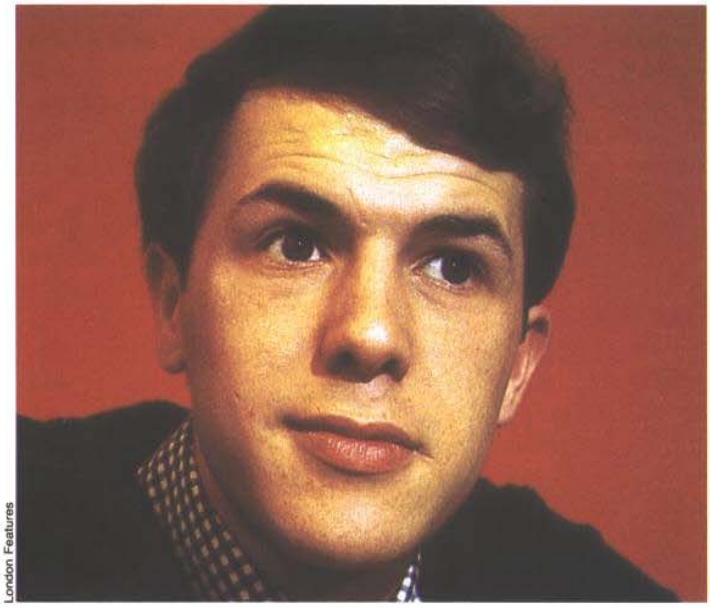
El centro europeo

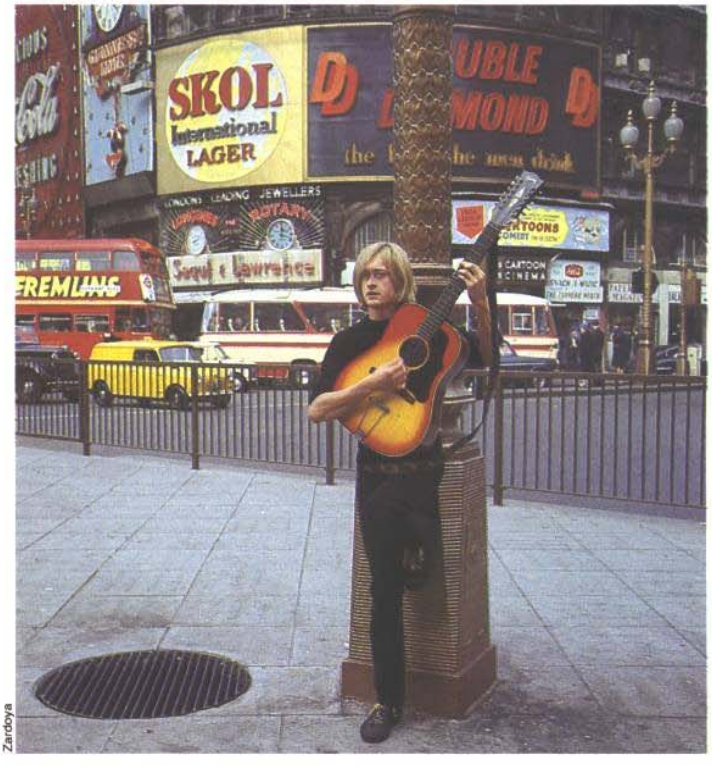
Francia es también el centro europeo fuera del contexto británico. Desde Francia serán lanzados artistas innovadores, como el caso de Aphrodite's Child con su extraordinario cantante Demis Roussos al frente y con el teclista Vangelis Papathanassiou. En este sentido, lo mejor de lo aportado por el pop galo se produce en la parte final de la década de los 60, cuando también logran llegar al n.º 1 en Inglaterra con el tema *Je t'aime... moi non plus,* cantado por Jane Birkin y Serge Gainsbourg.

Ya en los años 70 [estudiados en otro capítulo de esta obra], todos los artistas del movimiento pop francés tendrían una curiosa supervivencia, continuando en su dominio del mercado y los gustos musicales de las nuevas generaciones. Casos como el de Johnny Halliday, el cantante francés de rock por excelencia, son relevantes y clarificadores al respecto.

15-20. Los copains *franceses, una muestra del fenómeno pop en Francia, pero con raíces en el rock de los años 50. En la página anterior, arriba, Sylvie Vartan, la reina. Abajo, a la izquierda, Johnny Halliday, el rey, y a la derecha, Françoise Hardy. En esta página, a la derecha, Adamo, máximo representante del romanticismo galo. Abajo, Jane Birkin, reina del erotismo, y Michel Polnareff, uno de los líderes más carismáticos.*


Zardoya


London Features



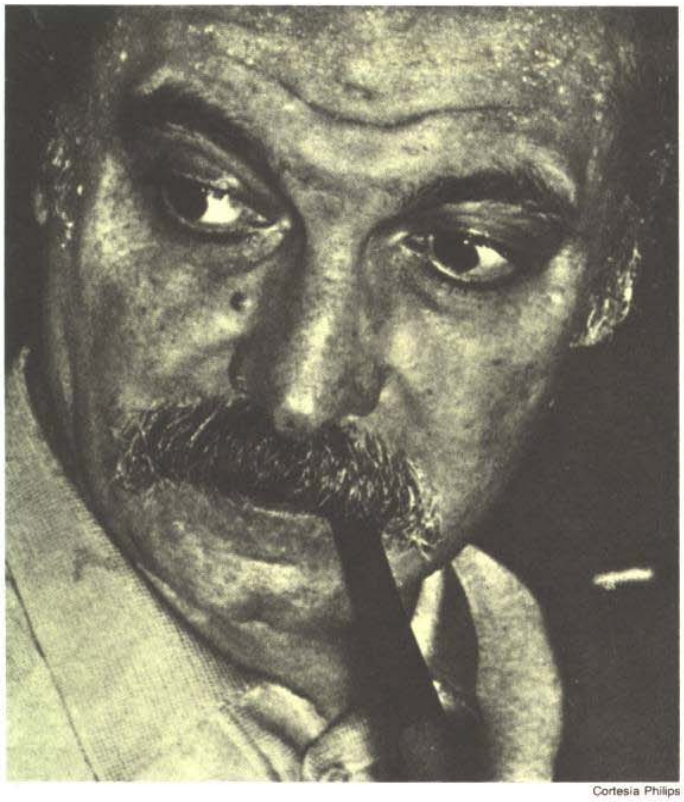
Zardoya

Los cantautores

Los cantautores de línea tradicional, con canciones compuestas por ellos mismos y acompañados por una simple guitarra acústica, forman el gran bloque de la calidad francesa y la parte cultural más importante de la música gala. En este aspecto, Francia muestra una total creatividad, madurez y personalidad.

Lo más semejante al cantante popular galo es el folk-singer americano, pero sólo es un parecido formal. El folk-singer estadounidense parte de unas raíces y unas premisas muy distintas a las del francés. Los mejores cantautores franceses muestran un ideario amplio, con bases en la política, la sociedad, el ser humano y, excepcionalmente, el amor gracias a una sutil vena romántica.

La lista de figuras en este terreno es extensa, comenzando por Georges Brassens, que ya en 1957 recibió el Gran Premio de la Academia francesa de Poesía, y siguiendo con Jacques Brel, con el griego Georges Moustaki (autor del tema *Milord,* con el cual Edith Piaf se hizo inmortal), Serge Reggiani, Barbara, Léo Ferré, Jean Ferrat y, formando puente entre ellos y los autores más comerciales, Charles Aznavour, hombre de extrema sensibilidad que siendo fiel a su concepto musical logró triunfar en las listas comerciales; en 1974 lograría incluso incrustar canciones en el ranking inglés, como ocurrió con *She*. Otros puentes entre lo tradicional y el viejo regusto por el music-hall, tan de moda en Francia antes de la guerra con Maurice Chevalier, son los de Gilbert Bécaud y Sacha Distel. Bécaud aportaría una de las más ricas y variadas obras del repertorio francés, con hits personales como el mundialmente famoso *Et maintenant* o su trabajo al lado de Neil Diamond en 1980 en la composición de la banda sonora de la película *The jazz singer*. Sacha Distel pasará, en cambio, a la historia como el mejor chansonnier después de Maurice Chevalier.



Cortesía Philips

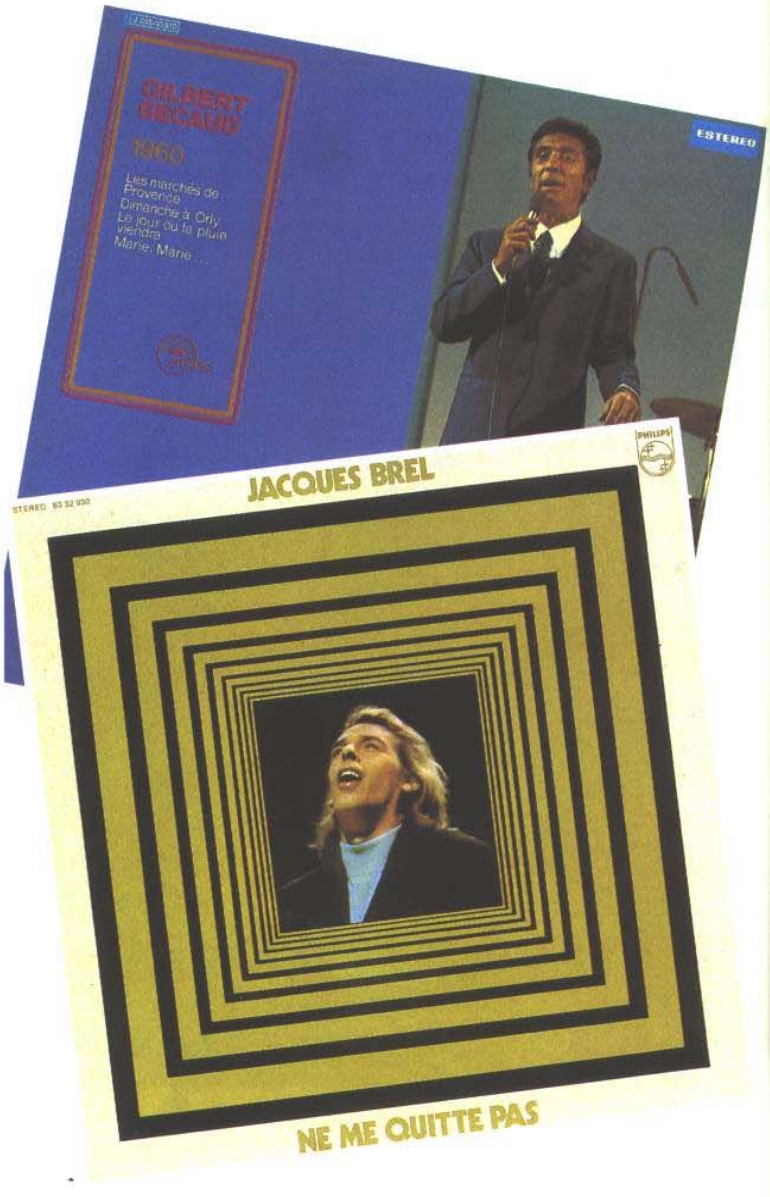
Los grandes compositores

La principal incidencia de Francia en el terreno internacional de la música la aportan sus grandes compositores standard. Los más destacados serán Francis Lai, Michel Legrand y Maurice Jarre. Durante los años 60, una gran cantidad de películas, éxito *made in Hollywood* o no, llevaron bandas sonoras compuestas por alguno de ellos.

Todavía en 1971, Francis Lai componía una obra romántica en la cumbre de lo popular nacido de la unión música-cine, con la creación de la banda sonora de la película *Love Story*. Antes de ello, Lai había dado la mejor muestra de su talento en *Un hombre y una mujer* y *Vivir para vivir*.

Michel Legrand, con *El caso Thomas Crow* (película de la cual el tema *The windmills of your mind* fue un éxito mundial con innumerables versiones notables) o *Los paraguas de Cherburgo,* era otro de los autores fuertes de esta línea.

Y el tercero, el gran Maurice Jarre, quizás el más espectacular, lograba otras páginas excelentes con *Isadora, Lawrence de Arabia* y sobre todo la banda sonora de *Dr. Zhivago*. A finales de los años 70 y comienzos de los 80, el hijo de Maurice Jarre, Jean-Michel, se convertía en el más importante fenómeno francés logrando llegar al n.º 1 británico con su obra *Oxígeno*.



Directores de orquesta

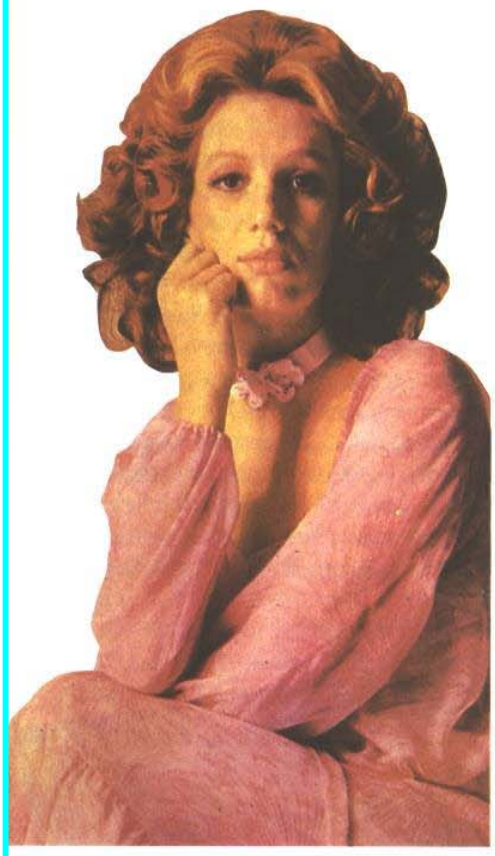
Formando un frente común con los autores de grandes obras, Francia aporta su cuarta fuerza, su cuarto bloque, a través de los eminentes directores orquestales, una parcela que sólo es superada por la mayor abundancia de ellos en Estados Unidos (Ray Conniff, Mantovani, André Kostelanetz, Percy Faith, Hugo Montenegro, etc.). Los mejores directores de orquesta, creadores de todo un universo sónico y responsables de no pocos éxitos millonarios, son Franck Pourcel, Paul Mauriat, Caravelli, Raymond Lefevre, etc. De ellos, Mauriat fue n.º 1 en Estados Unidos en 1968, con la versión orquestal del gran hit surgido del festival de Eurovisión *Love is blue* (canción que, por cierto, no fue la vencedora en el año de su participación en el eurofestival).

La supervivencia gala

La música francesa será, no obstante, de las más estables en su esquema. La durabilidad de los grandes superstars franceses muestra su inteligencia... y la poca imaginación de un mercado para producir nuevos fenómenos, si bien el empuje de lo aparecido a comienzos de los años 60 fue fundamental. Los divos franceses llegaron a unirse entre sí; y el principal medio de difusión galo, la revista *Salut les Copains,* contó con varios de ellos como accionistas. De esta forma, en cada número se hablaba de los mismos astros, prolongando su supervivencia.

En los años 70 no variará nada esta fórmula; aunque, con las nuevas modas y tendencias, Francia sufrirá una sofisticación acusada que le hará estar a la vanguardia de algunos movimientos, será únicamente por un rebuscado gusto por lo inusual o extravagante, sin un peso específico en la propia industria discográfica ni en el consumo popular. Por entonces, el rock y su origen anglosajón constituían ya una fuerza demasiado evidente, y Francia era un país más en el carro del seguimiento internacional.

21-27. Bajo la influyente personalidad de Georges Brassens (foto en blanco y negro), se desarrolló un gran fenómeno alrededor de la canción popular, que habría de dar varias de las más notables figuras, adalides de la cultura francesa. Entre ellas estarían Gilbert Bécaud, Jacques Brel, Charles Aznavour, Serge Reggiani, Barbara y Georges Moustaki, algunos de cuyos discos aparecen aquí como ilustración de su obra.



Cortesía Discos Columbia

28-32. Las mujeres fueron una parte fundamental en la historia de la música italiana. Auténticas divas, prima donnas de la canción y tigresas latinas, su calidad –y la rivalidad existente entre ellas– fue base de una apasionada y apasionante carrera de éxitos. Algunas de las más destacadas fueron, de izquierda a derecha: Iva Zanicchi, Ornella Vanoni, la sensual Patty Bravo, la romántica Milva y la gran «leona» Mina.

Cortesía Zafiro

ITALIA, LA TRADICIÓN

Se dice que en cada italiano hay un tenor de ópera, y esto forma parte de la más pura tradición transalpina.

Italia es uno de los países más musicales del mundo, con un sentimiento especial por lo romántico, por la tragicomedia, por lo sensible. Durante años, la música italiana fue una de las grandes creadoras; y sus artistas, con voces magníficas, fueron el éxito fundamental de su estilo. En los propios Estados Unidos, la mayoría de los grandes *crooners* provenían de ascendencia italiana: Frank Sinatra, Perry Como, Dean Martin, Frankie Valli, Dion; e incluso en los años 60, en muchos grupos figuraron apellidos italianos, como Felix Cavaliere y Eddie Brigati en los Rascals. En 1958, en plena era del rock and roll, un maestro de la composición, Domenico Modugno, era n.º 1 en Estados Unidos con su *Nel blu dipinto di blu (Volare)*.

Como en el caso de Francia, Italia asimiló el pop en su extensión manifiesta; sin embargo, mientras en Francia surgieron artistas imitando a los anglosajones pero creando el rock a la francesa, en Italia se mantuvo una mayor fidelidad a la tradición, al gusto por la voz, la melodía, la balada. El temperamento latino fue siempre muy acusado, fuerte, extrovertido. Mientras en España se ofrecía una imagen panderetesca, en Italia se ofrecía la imagen del gondolero cantando a la luz de la luna o el napolitano guapo entonando sus arias de opereta. En Italia, no obstante, todo esto era mucho más real.

San Remo y su influencia

Durante casi 20 años, la historia de la música italiana fue la historia de su festival más célebre, probablemente el más famoso del mundo durante esos años 50 y 60: San Remo. No se podía ser grande en Italia si no se había ganado el festival de San Remo, y no se podía ser un gigante si no se había repetido esa victoria.

San Remo era la Cruzada italiana de la música, el honor nacional. Durante la celebración del certamen, cada año, Italia quedaba vacía; las calles, desérticas. Millones de habitantes permanecían junto a la radio para escuchar la retransmisión del gran evento. Los partidarios de uno u otro artista sufrían con él su derrota o celebraban con él su victoria. San Remo no era un divertimento, como lo prueba el suicidio de un gran autor y cantante, Luigi Tenco, en 1967, cuando su canción no logró pasar a la fase final. San Remo era Italia, era la pasión, el nervio, la vocación, y era el mejor ejemplo de que la música en este país formaba parte de la vida más allá de lo normal.

Las rivalidades entre Roma, la capital política del país, y Milán, la capital industrial, o entre Nápoles y Venecia, se ventilaban año a año en los tres minutos de cada canción. Junto con el fútbol, San Remo era la cita del vigor. Cuando en los años 70 el festival perdió su poder y los artistas jóvenes se negaron a competir entre sí, el festival declinó hasta sumirse en la apatía.

El camino del rock

Precisamente, lo que cambió la estructura italiana en torno al pop fue el cambio generacional. Al final de los 60, los artistas clásicos comenzaron a verse desbordados, por primera vez, por las nuevas generaciones. El fenómeno vanguardista fue especialmente significativo en Italia a partir de 1969, apareciendo los primeros grandes grupos de rock que en los años 70 llegaron a dar incluso el salto a Inglaterra (Premiata Forneria Marconi, Banco,

Cortesía RCA

Cortesía Ariola

Cortesía EMI

etcétera). Para muchos fue una ardua batalla, porque la Italia tradicional seguía aferrada a sus divos, Modugno, Villa, Tajoli, y a San Remo, que era el termómetro nacional. Pero la evolución fue tan inevitable, aunque con retraso, como lo había sido en todo el mundo. Los años 70 crearon el mayor peso específico del rock en Italia... aunque, para ello, los 60 fueron un alborotado lago de emociones en torno al festival.

Los divos y las divas de la canción italiana

Nunca un solo acontecimiento, anual en este caso, había significado tanto ni había representado tanto, en una nación, como San Remo en Italia. Los autores guardaban sus mejores canciones, los intérpretes velaban sus armas, a la espera de la gran cita. La lista de participantes era un misterio que se desvelaba con tensión año a año.

Hasta comienzos de los 70, Claudio Villa y Domenico Modugno, con sus 4 victorias cada uno, eran los reyes, seguidos por Luciano Tajoli, Sergio Endrigo, Tony del Monaco, Al Bano, Massimo Ranieri, Nicola Di Bari o Gianni Morandi. Frente a estos cantantes, de voz, eminentemente románticos, hay que citar la línea rebelde, capitaneada por el gran Adriano Celentano, sin duda una de las personalidades más fuertes de la música latina en toda su historia. Celentano llegó a tener su propio clan, copia italiana del clan Sinatra en Estados Unidos. Otros nombres fundamentales serían los de Bobby Solo (el Presley italiano), Little Tony, Fausto Leali, Tony Renis, Pino Donaggio o el excelso Jimmy Fontana, autor de una canción fundamental: *Il mondo*.

Italia ha sido también el país que ha proporcionado más mujeres a la música pop, superando a Francia, que tiene también gran tradición en este aspecto. Las divas de la canción italiana han creado toda una escuela, comenzando por Mina, que ha sido la reina indestronable durante años. Las solistas italianas han sido bellas, delicadas, frágiles, fuertes, románticas, juveniles... de muy diversos tipos, pero todas han mantenido una constante común: su voz. La lista es notable y reveladora: Milva, Patty Bravo, Rita Pavone, Gigliola Cinquetti, Ornella Vanoni, Iva Zanicchi, Caterina Casselli, Orietta Berti, Claudia Mori, Romina Power, Anna Identici, etc.

Los grupos

En Italia, los grupos, preferentemente vocales en los años 60, fueron más numerosos que en Francia y casi tanto como en España. El poderío de los solistas y el hecho de que San Remo no admitiera grupos durante muchos años fueron un fuerte hándicap para los conjuntos, y la industria no se preocupaba de lanzarlos. A pesar de ello, hubo excepciones importantes: los New Trolls, una banda de orientación clásica que después, en los años 70, recogería el fruto de sus muchos años de actividad; el Equipo 84, el mejor en el aspecto vocal; y otros, como I Dik Dik, Ricchi e Poveri, I Domossola, I Camaleonti, I Geens, I Pooh, Nuovi Angeli, Profetti, etc.

Muchos cantantes y grupos ingleses sentaron sus raíces en Italia, ante la parquedad del mercado en cuanto a conjuntos de rock, y algunos hicieron su agosto. De The Renegades salió el solista Mal, inglés pero perteneciente a la música italiana; y de otras bandas, Rockers, Black Jacks o Middle of the Road, se obtuvieron excelentes hits. Middle of the Road, ya en los años 70, se convirtieron en máximos vendedores europeos con su línea fácil y eminentemente comercial.

London Features

33-37. La historia del festival de San Remo es una parte fundamental de la historia de la música italiana en los años 60, desde finales de los 50 hasta principios de los 70. Canciones y triunfadores marcaron el gusto y el potencial italiano en este tiempo. De izquierda a derecha, algunos de sus grandes triunfadores: el gran Domenico Modugno, la revelación Gigliola Cinquetti (que también venció en Eurovisión), el revolucionario Adriano Celentano, el clásico Massimo Ranieri y el romántico Nicola di Bari.

Cortesía CBS

LA HISTORIA DE SAN REMO

Los otros festivales

Antes de hablar de la historia de San Remo, que es la historia de la música italiana hasta comienzos de los 70, hay que citar otros festivales notables. Los dos principales son el *Cantagiro* y la *Canzonissima*. El *Cantagiro* es un festival itinerante, a modo de Gran Carrera de la Canción, que recorre durante varios días las principales ciudades del país con el mismo número de artistas y las mismas canciones. En cada ciudad se celebra así un festival, y cada ciudad vota las canciones. Cada ciudad también premia al vencedor de su festival, de la etapa correspondiente; y al final de la prueba, por puntuación, uno queda vencedor. La *Canzonissima* es el festival de la fama, un intento de relevo de San Remo que se popularizó ya a finales de los 60.

Otros festivales fundamentales son el de *Un disco per l'estate,* celebrado para elegir la «canción del verano», y el de *Voces Nuevas,* encaminado a descubrir nuevos talentos. Vencer en *Voces Nuevas* tenía, entre otros premios, el de poder participar en San Remo... ya que, para intervenir en él, durante años tuvo que pagarse. Las compañías discográficas desembolsaban, gustosas, el dinero. Un éxito en San Remo, aun sin vencer en el certamen, podía suponer ventas de un millón de ejemplares.

Los comienzos de San Remo

San Remo se convoca por primera vez en 1951, para promocionar una pequeña ciudad de la Riviera italiana. Triunfa Nilla Pizzi con *Grazie dei fiori,* que vende 35.000 ejemplares. Todo un éxito, que anima a la continuidad. En 1952 repite victoria Nilla Pizzi, que además gana el segundo y el tercer premio. La canción triunfal, *Vola Colomba,* es superada en ventas por la segunda, *Papàveri e papàvere,* que llega a las 70.000 copias vendidas. En el 53, Nilla queda segunda, con *Campanero,* cantada también por Teddy Reno; y éste será el disco más vendido del festival, superando al vencedor *Viale d'autunno,* interpretado por Carla Boni y Flo Sandon's. En la edición del 54 aparecen dos orquestas y llega el triunfo de Giorgio Consolini y Gino Latiña con *Date la mamme,* aunque vende más el segundo, *Canzone da due soldi,* interpretada por Katrina Ranieri y Achille Togliani, que alcanza las 100.000 copias.

En 1955 vence por primera vez Claudio Villa, con *Bongiorno Tristezza,* y también por primera vez la canción vencedora se edita en 20 países. Es la internacionalización de San Remo. En 1956, los temas son defendidos por un solo intérprete y gana Franca Raimondi con *Aprite la finestra,* aunque vende más discos la segunda canción, *Amami se vuoi,* de Tonina Torrielli. De todas formas, sólo llega a las 40.000 copias vendidas. El desastre de este año hace que en 1957 se vuelva a los dos intérpretes por canción y que la RAI, organizadora hasta este momento, renuncie, con lo cual es el propio Casino de San Remo el que tomará las riendas del festival. Claudio Villa copa las dos primeras plazas con *Corde della mia chitarra* y *Usignolo,* pero la triunfadora en ventas es la tercera clasificada, *Scusami,* que alcanza los 140.000 ejemplares vendidos. Por primera vez, otras canciones llegan a las listas, como *Il pericolo n.º 1* y *Casetta in Canadà.*

El éxito

Por fin, 1958 es el año clave, que inicia la gran era de San Remo. El triunfo de Domenico Modugno con *Nel blu dipinto di blu (Volare)* dispara la fama del certamen. La canción será n.º 1 en Estados Unidos; y sólo en Italia, con Johnny Dorelli, que fue el otro intérprete del tema en el festival, vende 900.000 discos. De *Volare* se harán 200 versiones, que totalizarán 22 millones de copias vendidas.

En 1959 repite Modugno, con Dorelli de segundo intérprete, gracias a *Piove,* que llega al medio millón. Las revelaciones del festival son Arturo Testa, con *Io sono il vento* (2.º premio), y Jula de Palma, con *Tua* (4.º).

En 1960 organiza el festival el Gran Padrone de los años 60: Ezio Radaelli. Triunfa Renato Rascel con *Romàntica,* cantada también por Tony Dallara, y Modugno queda 2.º con *Líbero,* formando equipo con Teddy Reno. Sin embargo, el jurado «se cubre de gloria»

Cortesía Ariola

Cortesía CBS

Cortesía RCA

cuando, en las semanas siguientes, las dos canciones más vendidas del festival son dos que ni siquiera han pasado a la final: *È mezzanotte,* de Sergio Bruni, y *È vero,* de Mina, las dos con medio millón de copias vendidas. Modugno sería el tercero en ventas y el vencedor el cuarto, aunque por los días del festival Rascel era n.º 1 en Italia con *Arrivederci Roma.*

San Remo en los años sesenta

La política aparece en el festival en 1961. El potencial de San Remo ya es enorme, y las tensiones y presiones internas son terribles. Triunfa un inválido, Luciano Tajoli, con *Al di là,* pero en segundo lugar quedan por primera vez dos nombres de la nueva ola: Adriano Celentano y Little Tony con *24.000 baci,* que supera las 650.000 copias vendidas. En tercer lugar surge otra revelación, llamada Milva.

En 1962, Radaelli organiza el festival con Gianni Ravera, y el éxito es apoteósico; ganan Modugno y Villa formando equipo y cantando *Addío addío,* pero la vencedora no es un gran éxito y sí lo es, en cambio, *Quando,* de Tony Renis y Emilio Pericoli, que llega a los 750.000 discos.

El siguiente año, 1963, es muy flojo. Triunfa Renis con *Uno per tutte,* pero le arrebatará el éxito Emilio Pericoli, su compañero de equipo. Villa queda segundo con *Amor, mon amour, my love,* y la gran vencedora será, una vez más, una canción alejada de los puestos de honor: *Gióvane gióvane,* cantada por Pino Donaggio, pero sin rebasar los 300.000 discos vendidos.

La música anglosajona hace su aparición en San Remo en 1964, y los artistas extranjeros intervienen formando equipo con los cantantes italianos. Es el año de Paul Anka, Frankie Laine, Antonio Prieto y Gene Pitney, pero el vencedor es una muchachita desconocida llamada Gigliola Cinquetti. Su canción *Non ho l'età* vence en San Remo y dos meses después en el Festival de Eurovisión, que Italia aún no había ganado antes. Desde entonces, la vencedora de San Remo será candidata a Eurovisión.

En 1965 triunfa Bobby Solo con *Se piangi, se ridi,* que es también la más vendedora. En 1966, con el pop dominando el mundo, surge el contraste: gana Modugno, con la romántica *Dio, come ti amo,* y se revela Caterina Caselli, con *Nessuno mi può giudicare;* pero una canción eliminada que no llega a la final, *Il ragazzo della Vía Gluck,* de Adriano Celentano, logra casi el millón de copias vendidas. Nace el clan Celentano.

En 1967 surge la tragedia: Luigi Tenco se suicida cuando su canción no pasa a la final. Es la prueba de la lucha entre bastidores. Este año, Los Bravos participan en el certamen, que gana Claudio Villa con *Non pensare a me,* si bien Little Tony, con *Cuore matto,* alcanza el millón de copias vendidas. Mina y *L'immensità* superan las 700.000, y se revelan dos nuevos talentos: Iva Zanicchi y Don Backy.

El declive

La recta final de los años 60 ve un cambio de fecha. San Remo se celebra en enero para coincidir con el MIDEM, la Feria Internacional del Disco que se convoca anualmente en el sur de Francia. Vencen Sergio Endrigo y el brasileño Roberto Carlos, con *Canzone, canzone per te;* pero Celentano, con *Canzone,* llega a las 700.000 copias, interpretada también por su «lugarteniente» Don Backy.

En el 69 triunfan Iva Zanicchi y Bobby Solo con *Zíngara,* pero la revelación Nada supera el millón con *Ma che freddo fa.* Por fin, en 1970, gana Celentano con su esposa Claudia Mori organizando un gran show personal en el festival. El tema *Chi non lavora non fa l'amore* (Quien no trabaja no hace el amor) es una sensación, ya que por una parte ridiculiza al festival, rompe con la tradición romántica y sensiblera, y por otra transforma el propio mundo formado alrededor de San Remo.

En los dos años siguientes, las victorias de Nicola di Bari, con *Il cuore é uno zíngaro* en 1971 y *I giorni dell'arcobaleno* en 1972, vuelven a la tradición, pero es ya el fin de la etapa dorada del gran San Remo. El veterano Peppino di Capri sería posiblemente uno de los últimos triunfadores idóneos en 1973. En los años 70, el rock se adueñaría de media Italia, aunque la otra mitad, con nuevas voces surgidas en la tradición latina, mantendría la esencia de la eternidad musical característica en el país.

EL BLOQUE EUROPEO

Alemania, entre dos fuerzas

En los restantes países de Europa, a lo largo de los años 60, se observará una evolución paulatina pero intensa. Alemania, la gran potencia, sumida en la reconstrucción subsiguiente a la Segunda Guerra Mundial, se enfrentaría a dos fuerzas, paralelas unas veces y opuestas otras. Por un lado, su música era demasiado rígida; por otro, la presencia de tropas estadounidenses en su suelo motivó una amplia anglosajonización. La primera muestra de rock hecho en el país se produce con el éxito de los Rattles y su tema *The witch,* que llegó al n.º 8 en Inglaterra. Un director de orquesta, James Last, sería durante años el más internacional de los artistas germanos.

Por una parte, el país recupera lentamente su identidad musical, y aquí es de destacar el éxito abrumador de un niño de 14 años, Heintje, que en 1968 venderá millones de discos a raíz de su gran hit mundial de 1967: *Mama.* Pero, por otra parte, la antes citada anglosajonización es muy intensa. A comienzos de los 60, grupos ingleses, como los mismos Beatles, convierten Hamburgo en el centro de sus actividades. El principal puerto alemán es un flujo constante de movimiento, una vía de entrada y salida de «cultura americana». Así, los años 60 serán los años del cambio, y hasta finales de esta década, y principalmente en la siguiente, no surjirá con una inusitada fuerza el llamado *rock alemán.* El papel de Alemania en los 60 es, pues, de comparsa dentro de la gran esfera de influencia rock.

Cortesía Discos Columbia

La raíz clásica

Para Alemania, así como para otros países europeos, el peso de la gran historia musical trazada en el pasado es algo insoslayable. No pueden olvidarse en modo alguno las raíces clásicas de una cultura que en Estados Unidos no existe como algo autóctono, y que ni siquiera en Inglaterra fue tan fundamental como en Francia, Italia, España, Alemania, Austria y otras naciones occidentales. El «boom» comercial del rock and roll primero y del pop después, es decir, el «boom» de la generación rock en general, era una ruptura demasiado formidable incluso en su tiempo como para borrar siglos y siglos de historia o simplemente para combatirla de inmediato. El principal autor clásico del siglo XX, Stravinsky, puede considerarse el padre de la música actual en muchos aspectos, y pionero del underground en su más sucinta raíz. Figuras como Satie o Varèse han influido en la música rock de la misma forma que el jazz estadounidense influyó en Europa a mitad de siglo.

London Features

London Features

La evolución de un continente

El papel fundamental de Europa como bloque será el de aportar una calidad y unas técnicas puestas de manifiesto mucho más claramente en los años 70 que en los 60, con Alemania como líder. La investigación, la experimentación sónica, el relieve de la electrónica como campo prácticamente infinito de posibilidades, fue, con mucho, la baza primordial. Elvis Presley y los Beatles fueron aceptados y asimilados sin demasiado esfuerzo (aunque siempre existió alguna reticencia inicial), pero Europa tardó en generar su propia fuerza dentro del cambio, y tuvieron que suceder muchas cosas, incluido un Mayo francés (1968), para que, país a país, se notara la calidad y la energía musical del continente. Mientras tanto, los esfuerzos y los éxitos serán aislados en los años 60. Ya hemos visto los ocasionales impactos de artistas como Los Bravos en 1966. Otros países se irán sumando al carro del circo rock. Holanda será el primer país que aporte un grupo capaz de llegar al n.º 1 en Estados Unidos: Shocking Blue, con *Venus,* en 1970. Tendrá que ser la década de los 70 la que por fin destape el frasco de las esencias europeas, comenzando por Abba (Suecia) y siguiendo con Focus (Holanda), pero siempre sin olvidar el máximo movimiento surgido en esta década, el rock alemán, que se analizará en otro capítulo en la década de los años 70.

La cultura de la Coca-Cola y la guitarra eléctrica no llegó a chocar con la mayor tradición cultural, en todos los sentidos, de la Europa de los años 50 y 60; pero tampoco fue un cuchillo que se hundiera fácilmente en la clásica Europa. La progresión de los medios de comunicación en Estados Unidos, y también en Inglaterra, cuna de la revolución beat, fue radical en estos países, mientras que en Europa todo sufrió un período de adaptación. Desde los países nórdicos, más próximos a la influencia anglosajona, hasta los latinos, cultos y ricos en folklore, pasando por los centroeuropeos, anclados en el pasado clásico, toda Europa participó del desenfreno pop hasta que una nueva generación asimiló, comercial y sobre todo culturalmente, el fundamento del rock. Entonces surgió de nuevo el auténtico peso específico del continente. De los silenciosos años 60 se pasará a los pujantes 70.

El festival de Eurovisión

La única muestra, y no la más válida, del lento caminar popular europeo en torno a la música la tenemos en el festival de Eurovisión, la cita anual en la que cada país presenta un cantante y un tema en competición con el resto. El festival de Eurovisión, que comenzó de forma tambaleante, se afianzó en los años 60 y ganarlo fue cuestión de prestigio nacional tanto como de política. Los intereses, las luchas, las rivalidades entre países y las alianzas se manifestaron año a año con curiosas escenas: países que perdían siendo su canción la mejor porque otros votaban a su rival intentando evitar su victoria, países que se intercambiaban votos, jurados claramente influenciados, etc. El máximo caos se produjo en 1969, en España, cuando fueron declaradas vencedoras 4 canciones con el fin de evitar los «problemas» de un desempate.

A pesar de todo, el festival de Eurovisión fue durante mucho tiempo una plataforma en la que, por primera vez, muchos países podían conocer una leve muestra de la realidad musical de otros. Triunfos como el de Abba en 1974 dieron al pop uno de sus grupos más importantes. Éxitos como los de Israel, en 1978 y 1979, incorporaron a este país, como antes había sucedido con otros, a la élite del comercial fluido pop. También grandes artistas, como los españoles Raphael o Julio Iglesias o el austríaco Udo Jürgens, se dieron a conocer internacionalmente en el certamen, algunos sin llegar a obtener la victoria. En 1968, nada menos que Cliff Richard, con su tema *Congratulations,* quedaba en segundo lugar, en la propia Inglaterra y ante su público, aunque éste sería uno de los grandes hits del festival en su historia.

Ciertamente, Eurovisión no deja de ser la anécdota, una característica de esta Europa sumida en el rock, lo mismo que San Remo era la característica de Italia, como el chauvinismo lo era de Francia y el folklore de España. Pero por debajo de cada una de ellas fluía ya el aliento de un algo más que cuajaría en los años 70.

38-42. El festival de Eurovisión resume la pobreza musical europea frente al dominio del pop en los años 60 y 70. En la página anterior, el grupo sueco Abba, un escenario del festival y el éxito de España en 1968: Massiel (1.ª) en brazos de Cliff Richard (2.º), con los autores del tema, el Dúo Dinámico. En esta página, el grupo israelí Milk and Honey y un disco con varios vencedores y sus banderas respectivas.

Cortesía Polydor

Cortesía Polydor

FESTIVAL DE EUROVISIÓN

Año	País vencedor	Intérprete	Canción
1956	Suiza	Lys Assia	*Refrains*
1957	Holanda	Corry Brokken	*Net als toen*
1958	Francia	André Claveau	*Dors, mon amour*
1959	Holanda	Teddy Scholten	*'N beetje*
1960	Francia	Jacqueline Boyer	*Tom Pillibi*
1961	Luxemburgo	Jean-Claude Pascal	*Nous, les amoureux*
1962	Francia	Isabelle Aubret	*Un premier amour*
1963	Dinamarca	Grethe & Jorgen Ingmann	*Dansevise*
1964	Italia	Gigliola Cinquetti	*Non ho l'età per amarti*
1965	Luxemburgo	France Gall	*Poupée de cire, poupée de son*
1966	Austria	Udo Jürgens	*Merci chérie*
1967	Inglaterra	Sandie Shaw	*Puppet on a string*
1968	España	Massiel	*La, la, la*
1969	España	Salomé	*Vivo cantando*
	Francia	Frida Boccara	*Un jour, un enfant*
	Holanda	Lennye Kuhr	*De troubadour*
	Inglaterra	Lulu	*Boom bang-a-bang*
1970	Irlanda	Dana	*All kinds of everything*
1971	Mónaco	Séverine	*Un banc, un arbre, une rue*
1972	Grecia	Vicky Leandros	*Après toi*
1973	Luxemburgo	Anne-Marie David	*Tu te reconnaitras*
1974	Suecia	Abba	*Waterloo*
1975	Holanda	Teach-In	*Ding-a-dong*
1976	Inglaterra	Brotherhood of Man	*Save your kisses for me*
1977	Francia	Marie Myriam	*L'oiseau et l'enfant*
1978	Israel	Yizhar Cohen and Alphabeta	*A ba ni bi*
1979	Israel	Milk and Honey	*Hallelujah*
1980	Irlanda	Johnny Logan	*What's another year*
1981	Inglaterra	Bucks Fizz	*Making your mind up*
1982	Alemania	Nicole	*Ein bisschen frieden*

Cortesía CBS

OTROS CONTINENTES

En el resto del mundo, únicamente hay que destacar a Japón, con su potente mercado. Al igual que Alemania, la americanización japonesa hizo que, por una parte, el rock entrara en el país pero que, por otra, jamás lograse desbancar a los fuertes atavismos orientales, con una mayor y más ancestral presencia que en ninguna otra cultura, ya que el tradicionalismo oriental tiene siglos de antigüedad. Muchos cantantes y grupos vocales japoneses lograron vender un millón de copias de sus canciones en Japón en los años 60. Después, los grandes artistas de la élite rock no olvidaron nunca el País del Sol Naciente en sus giras mundiales. Solía ser caro mover el gran circo del rock para llegar hasta el Japón, pero los resultados, con la potencialidad del mercado, valían la pena. Y, con el tiempo, la excelente técnica oriental en materia de grabaciones hizo que muchos de los grandes grabaran en Japón álbumes en vivo (Deep Purple, Dylan, etc.). Japón, así, era la América de Oriente.

La otra gran fuerza, Latinoamérica, siguió aferrada al pasado de su folklore, rechazando básicamente todo lo que llegase grabado en inglés y creando un mercado propio, tan pobre como falto de técnica y recursos. México y Brasil, los países más importantes, y Argentina, por su envergadura popular, aportaron pocas figuras de relieve y éstas tendrían escasa influencia en la esfera rock. Los nombres de Atahualpa Yupanqui o Jorge Cafrune representan lo más selecto de este rico folklore. Otros trascendieron más popularmente, como Roberto Carlos.

A.G.E.

43 y 44. Dos grandes representantes del folklore sudamericano: arriba, Jorge Cafrune; y abajo, Atahualpa Yupanqui. Sus canciones populares muestran el sentimiento y la riqueza de un pueblo para el cual el rock apenas ha existido a lo largo de su historia.

LOS SIGNOS DEL '68

1. Es el año de las «pintadas» en las paredes, el año de la revolución estudiantil, el año del Mayo francés y de la Primavera de Praga, el año de los graffiti en los muros en los que la imaginación se cantaba a sí misma, aunque no consiguiese llegar al poder: 1968. Es también el declive del pop y el albor del vanguardismo, el último gran año de un fenómeno o el primero de otro. En la historia de la música rock se cierra una puerta, la más fuerte de su proceso hasta el momento. La música se convierte ya en algo gigante a partir de aquí.

A lo largo de 1968, la historia del rock iniciará su profundo cambio interno. En el exterior, los éxitos, la fantasía, los hits, los Beatles y los grandes héroes surgidos en el dorado auge del pop seguían la carrera del esplendor llenando el mundo de canciones y hechos cada vez más abundantes. La masificación del rock era ya un fenómeno incontrovertible, en el cual participaban algo más que millones de adolescentes deslumbrados.

Pero bajo el esplendor, la música dio un fortísimo golpe de timón en 1968, el golpe más importante desde la aparición del rock and roll y el «boom» de los Beatles. El año 68 fue el año de la introducción al vanguardismo, que partió la historia en dos bloques, dejando el pop atrás y creando las normas estructurales del futuro. Lo que en 1969 fue ya una realidad latente tuvo una gestación palpitante en 1968. Los mismos Beatles, con su doble álbum blanco, sin título, sin imagen, contribuyen hoy, con el paso del tiempo, a situar un año inquietante; porque la inquietud de la música y la avidez de cada más allá hicieron de 1968 un año de transición aparente y real, bajo la cual se gestó el formidable arranque de 1969. El período 69-73, el más abundante de la historia, fue, como siempre, una consecuencia. Difícilmente podríamos asegurar si 1968 fue el último gran año de la era dorada del pop o el primer año del vanguardismo, aunque teórica y prácticamente parezca más lo primero.

1968 fue el año de Janis Joplin, del regreso de Dylan, del folk inglés, del avance de la electrónica con la aparición masiva del melotrón y los sintetizadores, del Bubble-gum sound, de la huida de los líderes británicos de los principales grupos pop a Estados Unidos... Y también el año de *2001: una odisea del espacio*, de la invasión de Checoslovaquia por las tropas del Pacto de Varsovia, del Mayo francés y de los asesinatos de Martin Luther King y Robert Kennedy.

Y, sin embargo, seguían siendo los dorados 60.

Pedro Alí

UNOS CUANTOS ARTISTAS, UNAS CUANTAS CANCIONES...

A ambos lados del Atlántico, la música de 1968 tuvo todavía todo el color y la animación del año anterior. En Inglaterra, esa animación fue mayor que en Estados Unidos. El hecho de que muchos grupos comenzaran a separarse no parecía influir en la ilusoria realidad de que otros muchos estaban al acecho e iban a sustituirles. La historia demostraría que esos grupos eran insustituibles, y que sus líderes tenían un mayor peso específico de lo que el pop, en su limitada estructura, les había dado.

Pero de las separaciones hablaremos más adelante. Nada mejor que comenzar un año hablando de lo que fue, de lo que sonó, de lo que triunfó...

2-8. He aquí un reducido espectro de los protagonistas del 68: en esta página, Manfred Mann (arriba, a la izquierda) y Georgie Fame (arriba, a la derecha), Cliff Richard (abajo, a la izquierda) y Moddy Blues (abajo, a la derecha). En la página siguiente, Esther y Abi Ofarim, las Supremes (a la derecha, arriba) y Free (a la derecha, abajo). Estilos dispares para la Inglaterra todavía pop.

Éxitos viejos

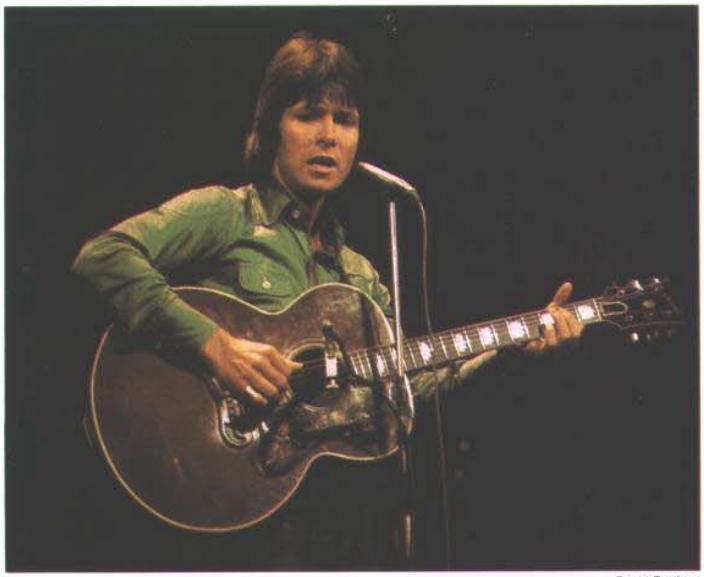
En Inglaterra, los primeros días de 1968 muestran a los Beatles dominando las listas de éxitos, un año más. *Hello goodbye* es n.º 1 y *Magical mystery tour* es n.º 2. Nada parece haber cambiado. A lo largo del año, serán n.º 1 viejos y nuevos conocidos, con viejas y nuevas canciones.

Entre los «viejos» hay que citar a Cliff Richard, que triunfa con la canción *Congratulations,* la gran vencida del Eurofestival de ese año, celebrado en Inglaterra y que verá el triunfo por primera vez de España. Nadie creía que Cliff pudiera perder, pero perdió. El éxito en ventas de *Congratulations,* sin embargo, le restó la amargura de la derrota.

Otros «viejos» son: los Rolling Stones y su extraordinario *Jumpin' Jack Flash;* Manfred Mann y su brillante *Mighty Quinn* (versión de un tema de Bob Dylan procedente de las todavía ocultas *Cintas del sótano*); los Bee Gees, con su mejor canción hasta el momento, *I've gotta get a message to you;* el genio de Louis Armstrong, con el delicioso *What a wonderful world;* y Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick and Tich, con *Legend of Xanadu;* sin olvidar a un reverdecido Georgie Fame, que volvía al éxito con *The ballad of Bonnie and Clyde.*

London Features

David Redfern



David Redfern

Cortesía Columbia discos

Éxitos nuevos

Las novedades que debutaban en el n.º 1 de la lista británica ofrecían como signo la variedad: Love Affair, con su portentoso tema *Everlasting love;* Esther y Abi Ofarim*, con uno de los más comerciales números del año, *Cinderella rockefella;* los Equals*, con la sorpresa de *Baby come back,* un disco editado mucho tiempo antes como cara B y que en 1968 pasaba a ser uno de los éxitos más bailados del año; The Crazy World of Arthur Brown, con su explosivo *Fire;* y lo mismo Tommy James and The Shondells, que, procedentes de Estados Unidos, estremecían con su *Mony mony*. La presencia estadounidense seguía con Gary Puckett and The Union Gap con *Young girl,* los Beach Boys con *Do it again* y Hugo Montenegro con *The good, the bad and the ugly*.

Las últimas sorpresas del año las aportarían un trío inglés llamado The Scaffold*, un cantante llamado Joe Cocker* y una solista llamada Mary Hopkin*. Scaffold tenía una comercialidad innata en su música y el hecho de contar en sus filas con un hermano de Paul McCartney; llegaría al n.º 1 con *Lily the pink*. Joe Cocker era la más sorprendente voz descubierta a lo largo del año, y llegaba al n.º 1 con una canción de los Beatles: *With a little help from my friends*. Mary Hopkin era uno de los primeros lanzamientos de Apple, el sello Beatle, y llegaría al n.º 1 con *Those were the days*.

Por debajo de los n.º 1 hay que hacer mención de otros artistas que marcaron los signos del 68 en Inglaterra: Donovan, Amen Corner, Tom Jones, Herd, Julie Driscoll y Brian Auger, Nina Simone, Dusty Springfield y el fallecido Otis Redding. La nota pintoresca la ponía un cantante llamado Don Partridge, un hombre-orquesta descubierto en las calles de Londres que llegaría al n.º 4 con el tema *Rosie,* al n.º 3 poco después con otro tema, llamado *Blue eyes,* y que en 1969 desaparecería tras un tercer single fallido.

David Redfern

Canciones y LP's

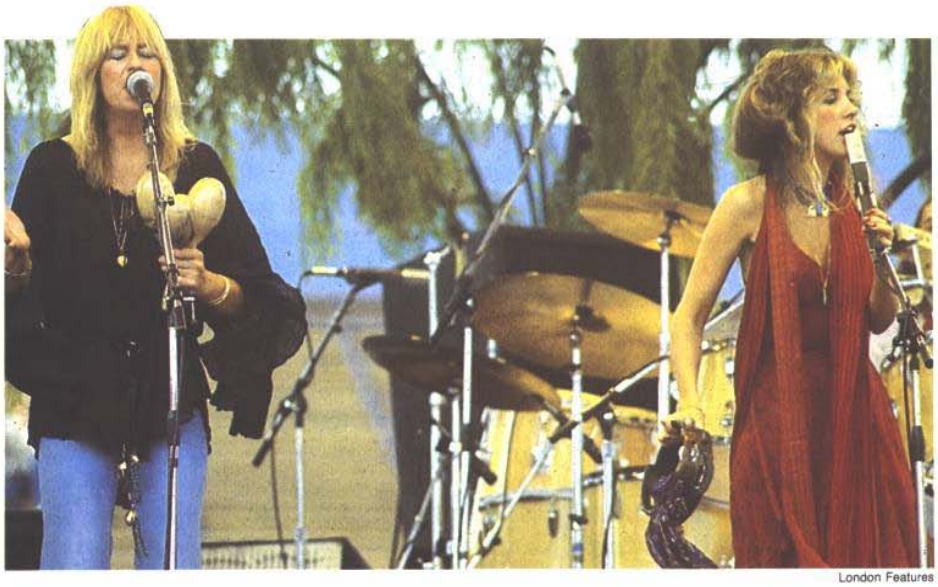
Entre los grandes temas del año, Barry Ryan destacaba con *Eloise,* una de las primeras canciones del sinfonismo pop, y los Moody Blues con *Nights in white satin,* otra muestra del género. El disco más vendido del 68 en Inglaterra, sin embargo, fue el *Hey Jude* de los Beatles. El grupo había tenido otro n.º 1 a mitad de año, *Lady Madonna;* pero la aparición de *Hey Jude* barrió con todo, incluso hizo que los Beatles actuaran en TV por última vez juntos.

El LP comenzó a tener en Gran Bretaña una movilidad cada vez más creciente. Si en años anteriores los Beatles o los Rolling pasaban semanas inamovibles en el n.º 1, en 1968 esta norma se rompió. En 1967, el año anterior, tan sólo Beatles, Monkees y la banda sonora de *Sound of music* habían llegado al techo del ranking británico. En 1968 fueron n.º 1 los Beatles con *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* (siguiendo el éxito del '67), Val Doonican con *Rocks but gently,* las Supremes y sus *Greatest hits,* Bob Dylan con *John Wesley Harding,* los Small Faces con *Ogden's nut gone flake,* Simon and Garfunkel con *Bookends,* Tom Jones con *Delilah,* los Hollies con sus *Greatest hits* y, por fin, los Beatles nuevamente con el doble álbum blanco.

David Redfern

London Features

London Features



London Features

London Features

David Redfern

9-12. La primera gran formación triunfal de Fleetwood Mac (arriba, a la izquierda) y las dos mujeres protagonistas del éxito de este grupo en los años 70 (a la derecha). Abajo, a la izquierda, la formación de Jethro Tull en su primer gran momento de éxito y, aquí, Ian Anderson, su gran líder.

VIDAS Y MUERTES

Las convulsiones internas de 1968 tuvieron mucho más que ver con el futuro de la música que con el presente de este año; sin embargo, en su día fueron hitos importantes. Casi podría decirse también que la propia naturaleza de la historia se encargaba de compensar la balanza. Un ejemplo claro lo tenemos en Clapton y en Hendrix. Mientras Jimi Hendrix se convertía en la estrella del rock, el grupo Cream se separaba en la segunda mitad del año, cansado de ser tan sólo una fábrica de millones. Eric Clapton continuaría siendo un auténtico gigante, pero la pérdida de Cream fue vital en el desarrollo que posteriormente conocería el rock.

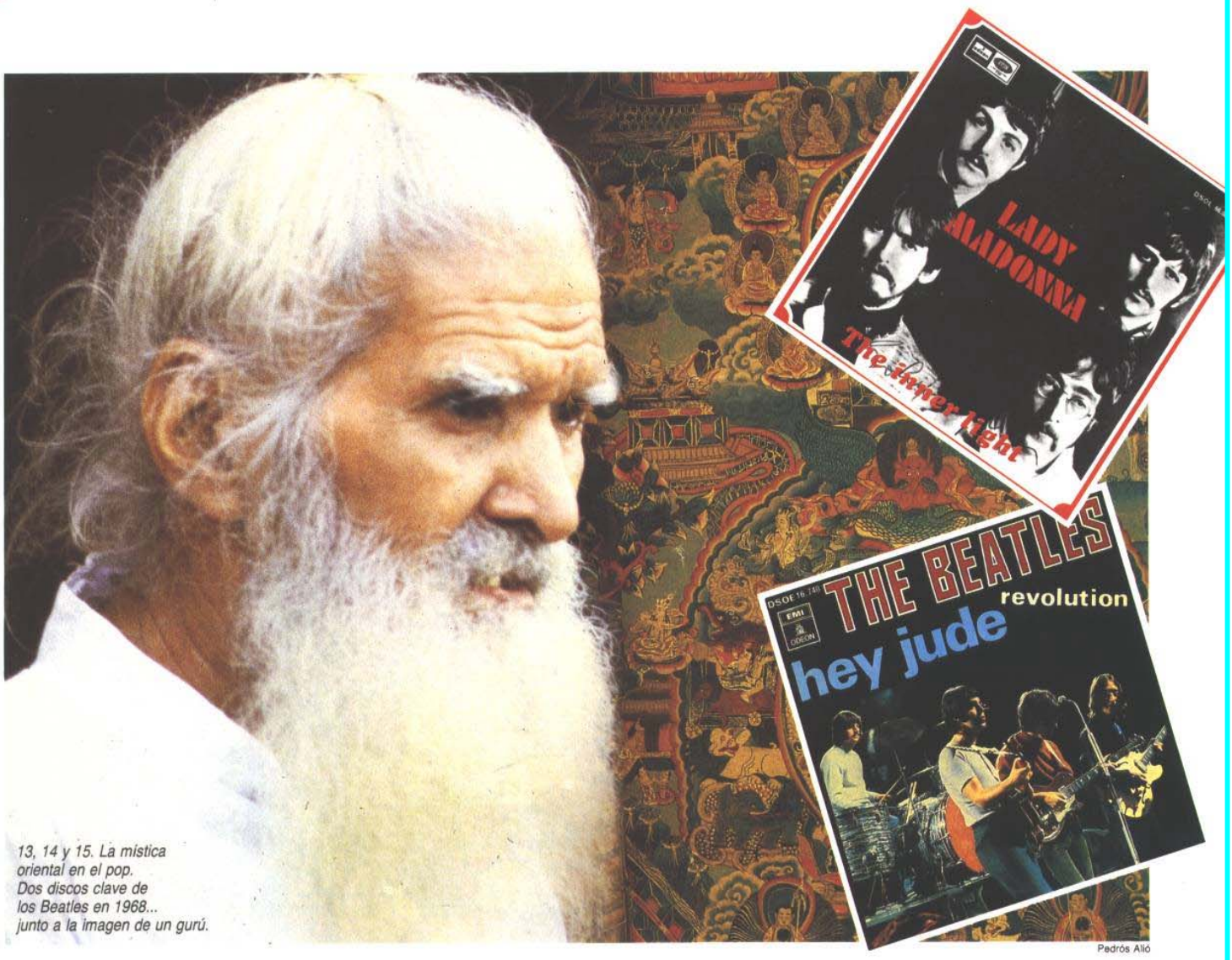
El blues y el rock

El blues y el rock, junto con el nuevo y palpitante folk-rock, se hallaban en un momento de expansión en Inglaterra. Los hombres que habían pasado por los grupos de John Mayall, considerados los mejores instrumentistas, se habían no sólo animado, sino también despertado con el éxito de Cream. Si Clapton, Bruce y Baker habían entrado en la leyenda en un par de años, ¿por qué no podían hacer lo mismo otros grandes elementos, como Peter Green, Mick Fleetwood o John McVie? El nacimiento de Fleetwood Mac* hay que considerarlo como uno de los hechos más relevantes de este tiempo. En 1968, tras cumplir una primera etapa de formación y consolidación, Fleetwood Mac asaltaba por primera vez las listas de éxitos, culminando su escalada en 1969 con el n.º 1 de *Albatross* (aunque el single fuera editado en diciembre de 1968).

Fleetwood Mac habría de convertirse, con los años, en la segunda gran banda surgida de las filas de los Bluesbreakers de John Mayall; y, aunque en la parte final de los años 70, con muchos cambios y otra línea, su éxito se convirtiera en un alucinante carrusel de millones, no hay que olvidar nunca sus orígenes, ni tampoco que la etapa inicial, con Peter Green, fue la mejor y la más purista de las muchas por las que atravesó el grupo.

Otras bandas, otros éxitos

Otra banda que obtendría el éxito en 1969, pero que arrancaría en su origen de 1968, fue Free, creada por otro ex-Bluesbreaker, el bajista Andy Fraser. La fusión de blues y rock estaba aportando por primera vez lo mejor de sí misma a la música inglesa. Ten Years After, con su guitarra Alvin Lee al frente, causaba sensación. Todos ellos conseguirían romper los últimos estigmas del pop puro en 1969, el gran año vanguardista. El grupo que posteriormente se convertiría en líder del movimiento, en la primera banda de heavy-rock y en el más importante conjunto surgido después de Beatles y Rolling, nacería también en 1968: Led Zeppelin.



13, 14 y 15. La mística oriental en el pop. Dos discos clave de los Beatles en 1968... junto a la imagen de un gurú.

Pedrós Alió

EL PARTICULAR UNIVERSO BEATLE

Los Beatles, tras el amargo sabor del fracaso motivado por las críticas adversas a su *Magical mystery tour,* comenzarían 1968 con uno de los proyectos o aventuras que más color dieron a 1968: la meditación trascendental.

En enero, George Harrison componía en Bombay la banda sonora del film *Wonderwall.* Mientras, la mala crítica de *Magical mystery tour* no impedía que, en sólo unos pocos días, el film para TV ya hubiera aportado 2 millones de beneficios al grupo. Otro gran proyecto que se mantenía en secreto, la primera película de dibujos animados basada en sus figuras, se estaba terminando, pero su estreno no sería llevado a cabo hasta algunos meses después. Es muy probable que *Magical mystery tour* frenase a *Yellow submarine.*

El 3 de febrero, Paul McCartney, con músicos de estudio, graba *Lady Madonna* en los estudios de Abbey Road. El single, editado el 15 de marzo, sería un nuevo n.º 1, pero en su día no se dijo nada sobre las circunstancias de su grabación. Los Beatles comenzaban a actuar como una sociedad. Un solo miembro podía grabar una canción que luego firmarían en sociedad Lennon y McCartney, y se editaría con la foto de los cuatro. Esa libertad por desgracia no impediría el final ya cercano.

La meditación trascendental

En febrero, los cuatro Beatles inician su gran experiencia: la meditación trascendental, en Rishkesh, India, de la mano del gurú Maharishi. George Harrison ha conseguido llevar al resto del grupo hacia sus experiencias orientales. Sin embargo, la meditación será un fracaso, en especial para Ringo y para Paul. Ringo se cansará, en sólo unos días, de la vida de asceta preconizada por el gurú; y Paul no tardará en seguirle. John y George completarán el cursillo.

La meditación trascendental obligaba a los cuatro Beatles, a sus mujeres y a los amigos que les habían acompañado (el cantante Donovan, la actriz Mia Farrow), a renunciar a privilegios, vivir duramente y volver a una primitiva pureza que, evidentemente, los Beatles habían olvidado ya. Ringo, el práctico, y Paul, el realista, volvieron a la civilización, a las comodidades, al lujo y a lo que ya formaba parte de su existencia. Y nada podía reprochárseles.

El imperio Beatle

La vuelta de John y George de la meditación trascendental pone en marcha al grupo en torno a su gran proyecto: la creación del imperio Apple, el imperio financiero del cuarteto. Ya no son unos compositores, instrumentistas y cantantes, sino unos líderes industriales que se tienen a sí mismos como máximos artífices del

éxito. Apple será primero el gran «boom» Beatle de 1968, para convertirse en 1969 en la trampa clásica de un gigantismo que se iba a volver contra sus propios creadores.

Los comienzos de Apple no podrán ser más brillantes. Paul McCartney descubrirá a una muchacha llamada Mary Hopkin y con su primer disco será n.º 1 y venderá millones de copias en todo el mundo. El primer disco de los Beatles en su propia editora, *Hey Jude,* se convertirá en el single más vendido de Inglaterra. Antes de todo esto, el 11 de mayo, Paul y John viajan a Nueva York para explicar, en rueda de prensa, los términos fundacionales de Apple. Doce días después, el 23 de mayo, se inaugura otra tienda Beatle en King's Road. En junio se encierran en los estudios para comenzar a grabar el doble álbum blanco. Muchas de las canciones han sido compuestas en la India.

John y Paul: diferencias

Por estos días, John Lennon ya está dando que hablar por sus andanzas con Yoko Ono, la japonesa experta en *happenings* que ha llamado la atención de la Inglaterra underground en 1967. John, envuelto en la rutina, y con el grupo personalizado en Paul tras la muerte de Brian Epstein, encuentra en Yoko una válvula... y algo más: ella es la primera persona que le trata como un ser humano, no como un Beatle. La presencia de Yoko Ono se hará notar pronto en las relaciones internas de la banda, pero más por el rechazo de los demás a la aparición de ese «quinto Beatle» y al reconocimiento por John de su propia capacidad, que por un ataque directo de ella.

Paul McCartney fue el más afectado por el proceso mental de su compañero. Hay que reconocer que, tras la muerte de Brian Epstein, él era quien más había trabajado para mantener el aliento Beatle. Ese interés, sin embargo, le hizo volverse absolutista. Yoko y su mundo no encajaban. Cuando a fin de año la pareja editó un LP titulado *Two virgins,* en el cual se les veía a ambos desnudos en la portada, Paul censuró la idea: dijo que afectaba al grupo por entero, mientras que para John ello era una muestra de libertad.

Un submarino amarillo, un canto a la imaginación

El 17 de julio se estrena en el London Pavillon el film *Yellow submarine,* una fantasía animada y también el primer film de dibujos animados que rompe la línea clásica de este tipo de películas. Los Beatles son los personajes de *Yellow submarine,* o mejor dicho, sus imágenes y su ideología personal. Heinz Hedelman y John Coates son los responsables de la cinta; y Erich Segal (entre otros), el guionista (Segal había sido autor de uno de los grandes éxitos de la literatura y, después, del cine internacional: *Love story*).

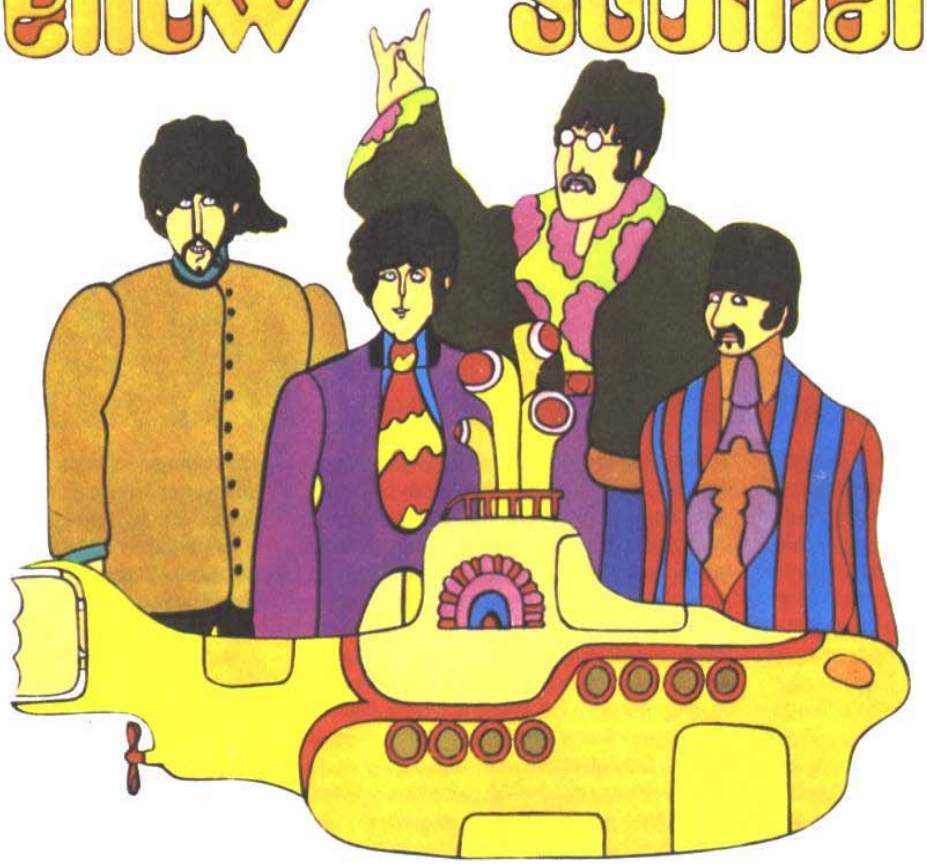
Yellow submarine fue un delicioso canto a la imaginación, una película que abrió nuevos cauces al cine de dibujos animados, una muestra del psicodelismo llevado al cine formando una sólida unión plástica con la creación animada, y también un producto genuino del trasfondo hippy arraigado en la Inglaterra de 1967, año de gestación del film. La banda sonora, editada poco después del doble LP blanco de los Beatles, fue un éxito.

El doble blanco

Cuando el 21 de noviembre de 1968 se edita el doble álbum blanco, titulado simplemente *The Beatles,* dos hechos importantes a nivel personal han sido ya acontecimiento en la biografía del cuarteto. Estos hechos, entonces aislados en un contexto sentimental, habrían de tener, no obstante, una gran repercusión posterior en la vida del grupo. Primero fue el final del romance entre Paul y Jane Asher; y después el divorcio de John y su esposa Cynthia, que se falló el 8 de noviembre. Paul quedaba libre; y John también, aunque éste fuese ya el amante de Yoko y aunque Yoko, divorciada de su segundo marido, fuese la amante de él. La historia comenzaba a tomar forma con la gran fanfarria final que marcaría el fin de toda una época.

El doble álbum blanco, *The Beatles,* surge como un disco neutro y especial. No hay canciones estelares, aunque son buenas y abundantes. No hay un «algo especial», como lo hubo en *Sgt. Pepper's.* No hay un orden. Son retazos individuales. Los Beatles han metido en las cuatro caras del álbum todo lo que han compuesto en los últimos meses. Hay canciones hechas en la peregrinación por la India, como *Dear Prudence;* rocks descar-

The Beatles Yellow Submarine



16 y 17. El año 68 revistió una tremenda actividad Beatle, con el doble álbum blanco y especialmente el singular estreno de Yellow submarine, *una película de dibujos animados con las caricaturas de los cuatro Beatles como protagonistas. Era la máxima fantasía pop de su tiempo, y un hito para la música y el cine. En la foto, ringo y George con un gran muñeco que parece sacado de aquella película. En los dibujos, varios detalles de las caras del LP con la banda sonora.*

nados, como *Helter skelter;* y avances de lo que será el futuro, con *Revolution.*

Cada uno de los miembros del grupo aporta algo de sí mismo en el disco, y ese algo muestra con claridad el sentimiento de cada uno. John le canta a su madre en *Julia,* y con el citado *Revolution* se interna directamente por los caminos de la rebeldía sonora. Paul incluye temas sutiles y deliciosos, como *Blackbird* o *Mother's nature song,* y comercialidades como *Ob-la-di Ob-la-da,* que será n.º 1 a comienzos de 1969 en la versión del grupo Marmalade. George presenta por primera vez 4 temas, y uno de ellos es el singular *While my guitar gently weeps.* Ringo Starr se presenta como autor en *Don't pass me by* y canta el tema de cierre, el feliz *Good night.*

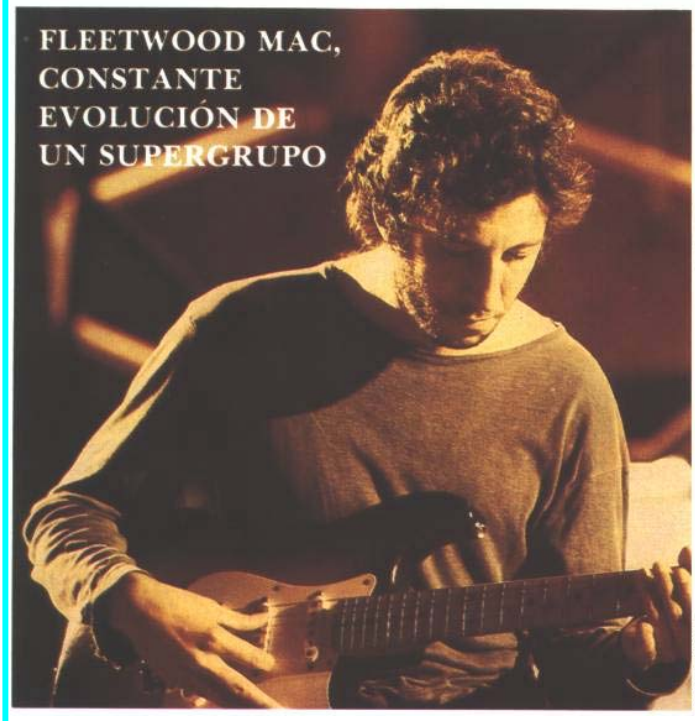
El doble blanco, a pesar de que no se incluyeran créditos en el LP, fue grabado a lo largo del verano y otoño de 1968, con una aparente tranquilidad y con la colaboración de los cuatro Beatles más alguna ayuda, como Jackie Lomax*, Chris Thomas, Mal Evans, Patti Harrison, Yoko Ono y George Martin. La leyenda posterior iría desmenuzando sus partes. Cuando meses después la familia Mason asesinara a la actriz Sharon Tate y al matrimonio LaBianca, inspirada por el tema *Helter skelter* y utilizándolo como bandera, la fantasía y realidad, como tantas veces, se entremezclarían.

El último año de la paz

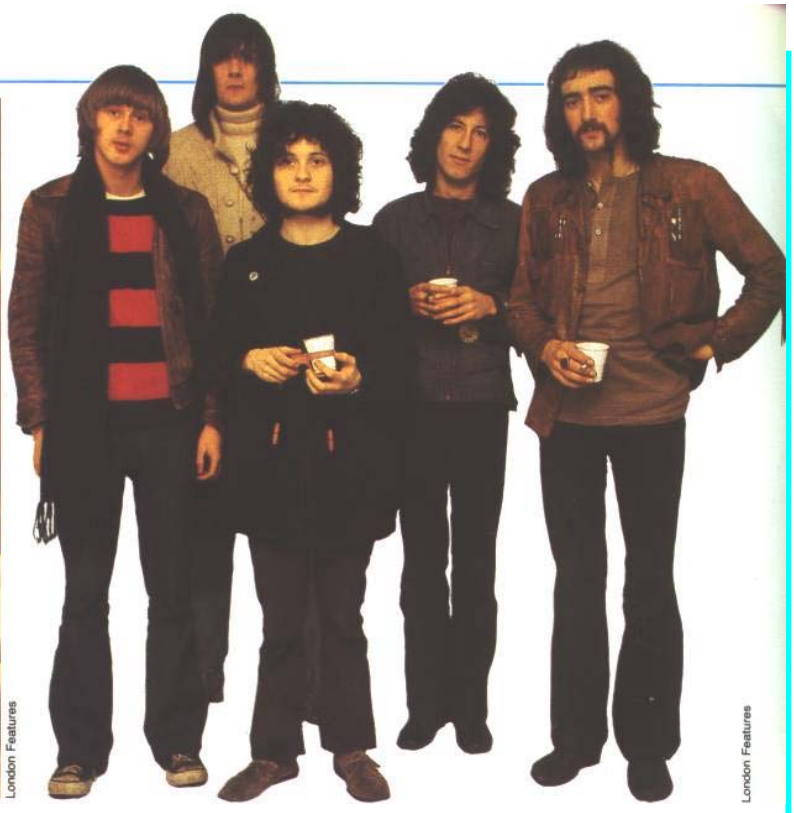
A pesar de los éxitos discográficos de *Magical mystery tour, Hello goodbye, Lady Madonna, Hey Jude,* el doble blanco y la banda sonora de *Yellow submarine,* lo cierto es que 1968 fue el año «industrial» del grupo. Ello, unido a la aparición fuerte y definitiva de Yoko al lado de John Lennon, marcó el camino del fin.

La ruina de Apple, los problemas sentimentales, Yoko Ono y Linda Eastman, el liderazgo de Paul y la individualidad de John en busca de su propia personalidad, hallaron a lo largo de 1969 los suficientes ingredientes para forzar la separación. Si ésta se produjo oficialmente el 10 de abril de 1970, ello fue tan sólo una circunstancia. Los Beatles se separaron sentimentalmente en 1969, y 1968 fue el preludio, aunque su música, sus canciones, el maravilloso mensaje de *Yellow submarine* o ese bonancible doble blanco bastasen para poblar de nuevos sueños e ilusiones un año que para ellos fue el último de su paz.

FLEETWOOD MAC, CONSTANTE EVOLUCIÓN DE UN SUPERGRUPO



London Features



London Features

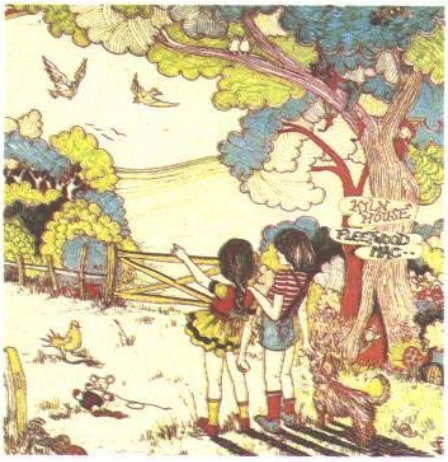
El origen de Fleetwood Mac se remonta a 1967 cuando se produce una escisión en los Bluesbreakers de John Mayall→. Peter Green, con Mick Fleetwood y John McVie, será el responsable de la creación de un grupo histórico, primero en los márgenes del blues británico y después ya en Esta – dos Unidos, como una de las mejores formaciones de rock de los 70 y los 80.

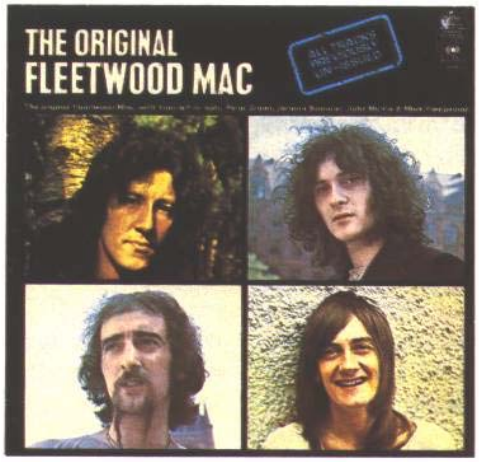
Peter Green (29-10-46, Bethnal Green, Londres, y de verdadero nombre Peter Greenbaum) había comenzado siendo ba – jista de los Peter Bees, un grupo en el que militaba Peter Bardens (posteriormente lí – der de Camel→). Con el propio Bardens formaría después Shotgun Express. En 1966, cuando Eric Clapton deja a John Mayall para formar Cream, Peter Green, que ya se ha convertido en uno de los más finos estilistas británicos, es invitado por Mayall para unirse a los Bluesbreakers. Con la formación del grupo Fleetwood Mac, Green alcanza su punto focal de creatividad y calidad.

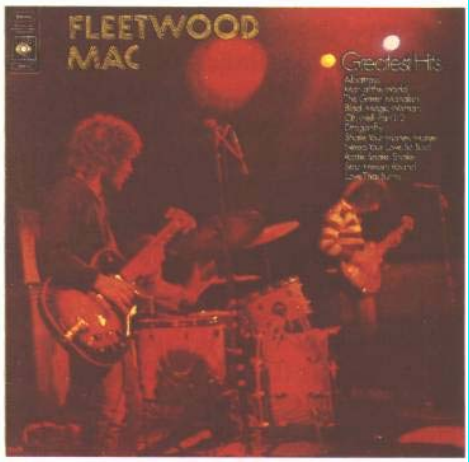
Mick Fleetwood (24-6-47, Londres), a la batería , y John McVie (25-11-45, Londres), al bajo, complementan con el guitarra la herencia Bluesbreaker. El cuarto miembro es el guitarrista Jeremy Spencer (4-7-48, Londres). Los primeros discos del cuarteto son los singles *I believe my time ain't long, Black magic woman* y *Need your love so bad* (el primero en noviembre de 1967 y los otros dos en 1968) y los álbumes *Peter Green's Fleetwood Mac* y *Mr. Wonderful* (ambos en 1968). Con la entrada del también guitarra Danny Kirwan (13-5-50, Londres) Flete – wood Mac se convierte en el primer grupo con tres guitarras solistas de la historia. Kirwan, que cuenta 19 años, interviene ya en la grabación del primer gran hit del gru – po: *Albatross,* editado a fines de 1968 y n.º 1 a comienzos de 1969.

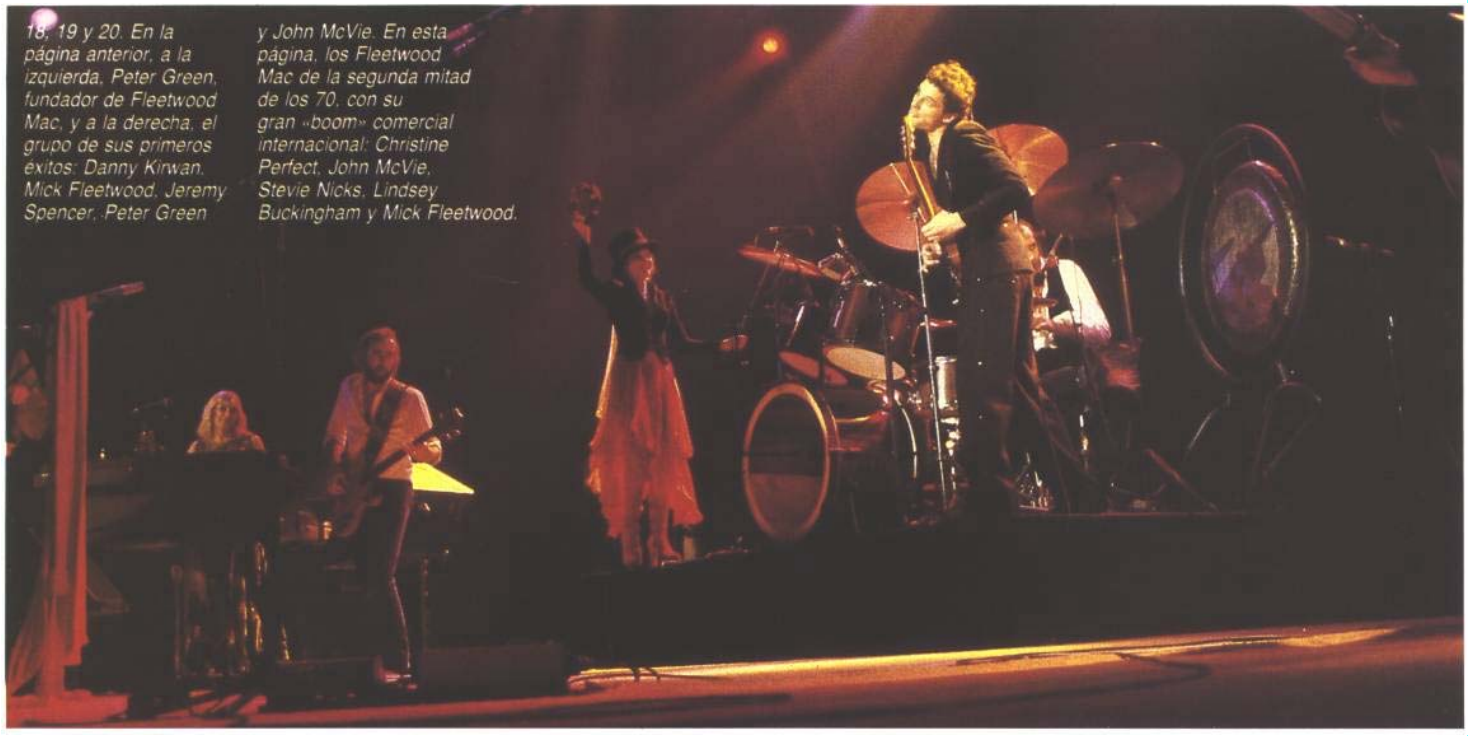
Con *Albatros* (tema que será reeditado constantemente y que en 1973 volverá a ser n.º 2 en Inglaterra) se inicia la etapa estelar de los primeros Fleetwood Mac. En 1969 aparecen varios LP's tanto en Estados Uni – dos como Inglaterra, reflejando en ellos el poder creativo de Peter Green y también la fuerza *bluessy* que atesora la banda. La discografía de este año, disociada por las ediciones inglesas y americanas, cuenta con LP's del calibre de *English rose* (única – mente en Estados Unidos), el recopilatorio *The pious bird of good omen,* el magistral *Then play on* (que contiene otro de los grandes éxitos del quinteto, *Oh well)* y, por último, el LP *Blues jam at Chess* (también titulado *Blues jam in Chicago* y *Fleetwood Mac in Chicago*). Este LP, grabado con varios de los mejores *bluesmen* negros del famoso sello Chess (Otis Spann, Willie Di – xon, y J.T. Brown entre otros) tendrá varias ediciones, en forma de doble LP y también en forma de álbumes individuales. En sin – gles, en 1969, además de *Oh well,* hay que destacar el excepcional *Man of the world.*

En 1970 se publica el primer álbum de Spencer, titulado *Jeremy Spencer,* y otro gran single del grupo *The green Manalishi,* pero poco antes de ser editado este tema,









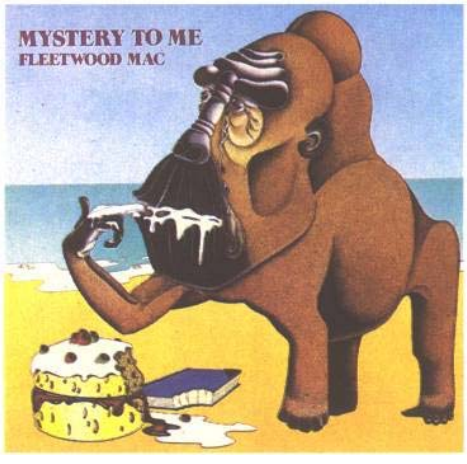
18, 19 y 20. En la página anterior, a la izquierda, Peter Green, fundador de Fleetwood Mac, y a la derecha, el grupo de sus primeros éxitos: Danny Kirwan, Mick Fleetwood, Jeremy Spencer, Peter Green y John McVie. En esta página, los Fleetwood Mac de la segunda mitad de los 70, con su gran «boom» comercial internacional: Christine Perfect, John McVie, Stevie Nicks, Lindsey Buckingham y Mick Fleetwood.

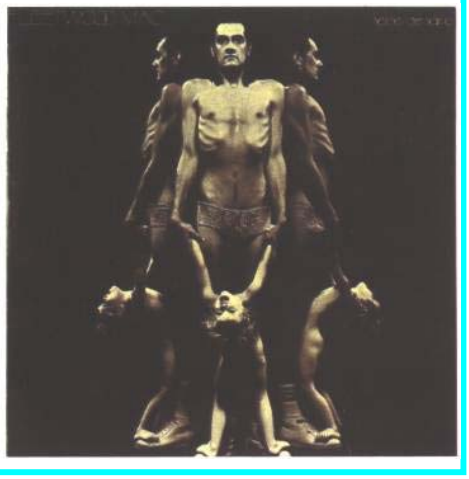
Peter Green deja la banda por motivos per – sonales, en mayo. Este año aparece el LP *Kiln house,* sin sustituto oficial para Peter; pero Christine Perfect (miembro de Chicken Shack), que ya había intervenido en la gra – bación de los álbumes anteriores, empieza a considerarse miembro efectivo al ser la esposa de John McVie. El primer disco de Green sólo será *The end of the game,* en noviembre de 1970. Después de *The origi – nal Fleetwood Mac* (71), LP con material semi-inédito procedente de 1967/68, cuan – do aún no había entrado Kirwan, se llega a la gran etapa de remodelación del conjunto a raíz de la marcha de Spencer, que desapa – rece en plena gira americana y que poco después es descubierto con un grupo llama – do Children of God. Spencer, como Green, abandona a los Mac por motivos religiosos.

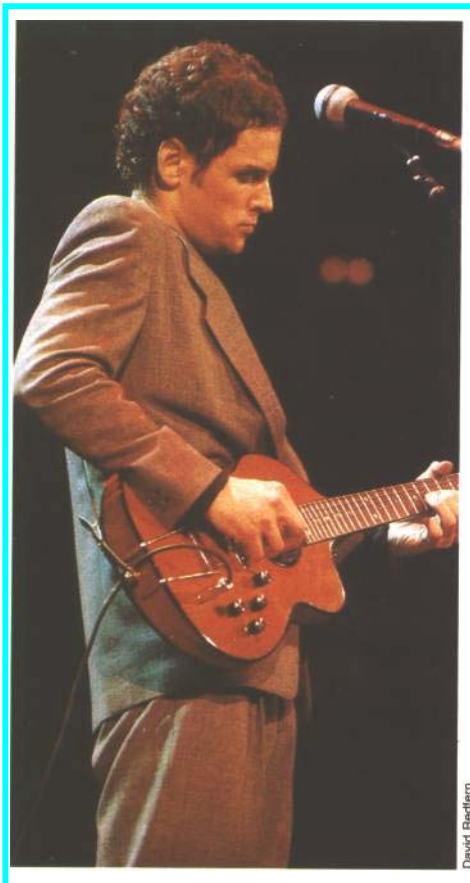
Mientras aparece el LP *Greatest hits* (71), para cubrir el hueco en Inglaterra, y el doble *Black magic woman,* para conseguir lo mis – mo en Estados Unidos (este último era la edición de los primeros LP's america – nos), Fleetwood Mac se remodela con la definitiva entrada de Christine Perfect, ahora llamada ya Christine McVie, al teclado y voz, y del cantante y guitarra Bob Welch, un californiano que había trabajado con gentes como Aretha Franklin o James Brown entre otros. El primer LP de la nueva formación es *Future games* (71). En 1972, después de otro álbum, *Bare trees,* se va Kirwan y entran en la banda dos nuevos elementos: el can – tante y guitarra Bob Weston y el cantante y armónica Dave Walker; el primero procede del grupo de Long John Baldry; y el segundo, de Savoy Brown, entre otros grupos. La inestabilidad hará que el sexteto se rompa después de su primer LP, *Penguin* (73). Primero se marchará Walker y poco des – pués Weston, aunque no serán sustituidos. Mientras, los disidentes del grupo iniciaban carreras en solitario: Jeremy Spencer edita – ba en 1972 su segundo LP, *Jeremy Spencer and the Children of God,* y Peter Green intentaba sin éxito triunfar en solitario con su último single, *Beasts of burden.*

En *Mystery to me* (73) todavía interviene Weston en los Mac; pero en *Heroes are hard to find* (74) forman el grupo tan sólo Mick Fleetwood, John McVie, Christine McVie y Bob Welch. Welch se irá en febre – ro de 1975 y será sustituido por una joven pareja que ya había publicado varios dis – cos como dúo, en especial el LP *Bucking – ham Nicks* (73): son la cantante Stevie Nicks y el cantante y guitarra Lindsey Buckingham, ambos de Birmingham, Alabama.

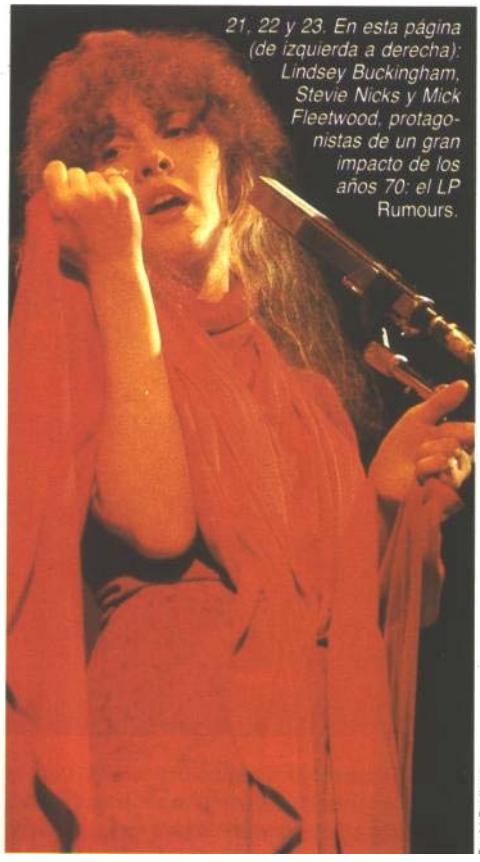
Con la llegada de Stevie Nicks y Lindsey Buckingham, Fleetwood Mac inicia su apo – teosis en la década de los 70. Con cancio – nes de las dos mujeres del grupo, y tam – bién de Buckingham, el quinteto se con – vertirá en los próximos dos años en una de las bandas más vendedoras del mundo y una constante fábrica de hits. El primer álbum, *Fleetwood Mac* (75), venderá 5 mi – llones de copias en todo el mundo; y el siguiente, *Rumours* (77), alcanzará los 12 millones, batiendo récords de permanen –







David Redfern



21, 22 y 23. En esta página (de izquierda a derecha): Lindsey Buckingham, Stevie Nicks y Mick Fleetwood, protagonistas de un gran impacto de los años 70: el LP Rumours.

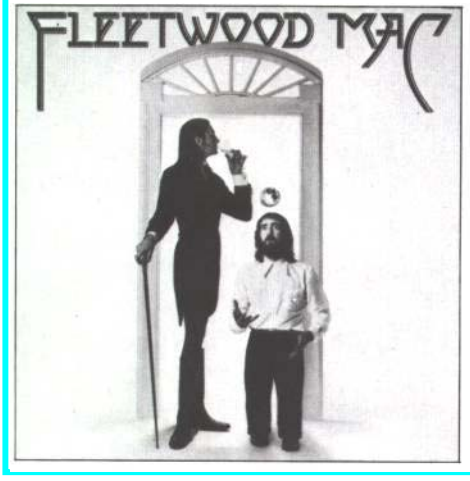
David Redfern
London Features

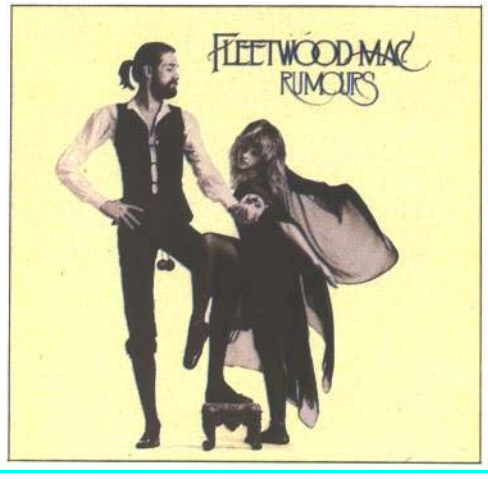
cia en el n.º 1 de las listas estadounidenses a lo largo de 1977. De ambos LP's surgen éxitos en single, como *Warm ways, Over my head, Rhiannon, Say you love me, Go your own way, Dreams, Don't stop* y *You make loving fun.* Mientras tanto, se editan nuevos LP's de recopilaciones de éxitos de la primera época, como *Albatross/Fleet – wood Mac and Christine Perfect* (77), *Vin – tage years* (77), etc. El gran poder visual, creativo y comercial de Fleetwood Mac se mantendrá con el doble álbum *Tusk* (79) y los singles *Sara* y *Tusk,* y finalmente con el también doble *Live* (80), grabado en la gira mundial de octubre de 1979 a sep – tiembre de 1980. La magía de Stevie Nicks (autora de lod hits más significativos), la fuerza de Lindsey Buckingham (el auténti – co motor de la banda), la calidad depurada de Christine McVie (el elemento concep – tualmente más sólido) y el ritmo y la profe – sionalidad de los dos pioneros y fundadores, Mick Fleetwood y John McVie, configuran el esquema de uno de los triunfos más espec – taculares de la historia del rock.

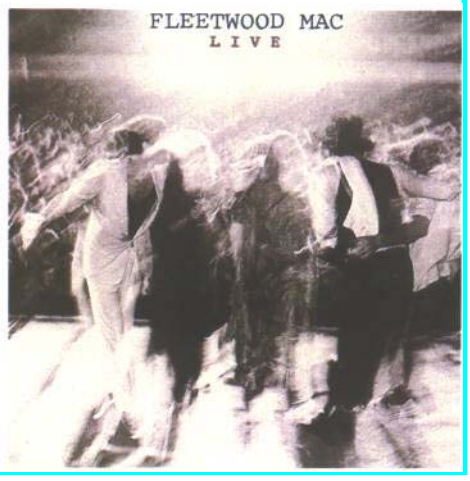
En 1981, se publican *Bella Donna* de Stevie Nicks y *The visitor* de Mick Fleetwood.

De los ex-miembros de Fleetwood Mac, Danny Kirwan será el primero en grabar después de Jeremy Spencer y Peter Green, editando los LP's *Second chapter* (75) y *Danny Kirwan* (77, en Inglaterra titulado *Midnight in San Juan).* Spencer desapare – será. Peter Green reaparecerá en 1979 con el álbum *In the skies,* al que seguirá en 1980 *Little dreamer,* ambos con su primitiva cali – dad aunque sin éxito popular, y en 1981 *Whatcha gonna do?* Bob Welch debutará en 1977 con el LP *French kiss* y los singles *Sentimental lady* y *Ebony eyes,* confirmán – dose como solista en 1979 gracias al álbum *Three hearts* y al tema *Precious love;* luego publicará *The other one* (79), *Man overboard* (80) y *Bob Welch* (82).

El masivo éxito de Fleetwood Mac, es – pecialmente a partir de 1975, no hace olvidar que Peter Green, su fundador, ha sido uno de los mejores guitarras de todos los tiempos y que su leyenda llega incluso a superar a su obra. Obsesionado por la religión (entregó todos sus royalties a obras de caridad), Peter, que pudo ser tan grande como Clapton o Page, llegó a trabajar en los años 70 como Barman, como practicante y ordenanza en un hos – pital, y también se unió a una comuna israelita, actividades todas ellas que le apartaron del camino de la música, al que volvió irregularmente y sin fuerza una y otra vez hasta su estabilidad en 1979.



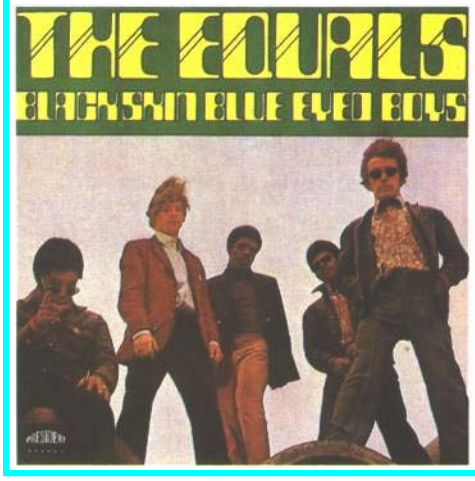


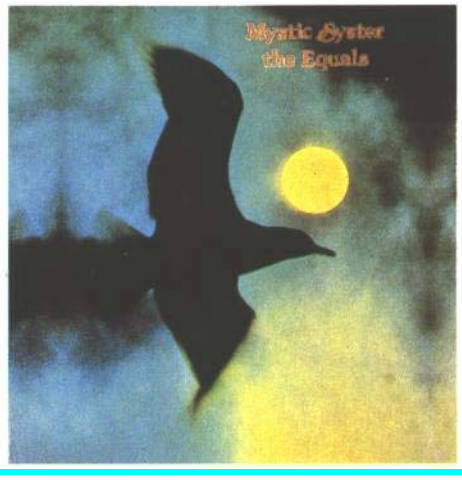


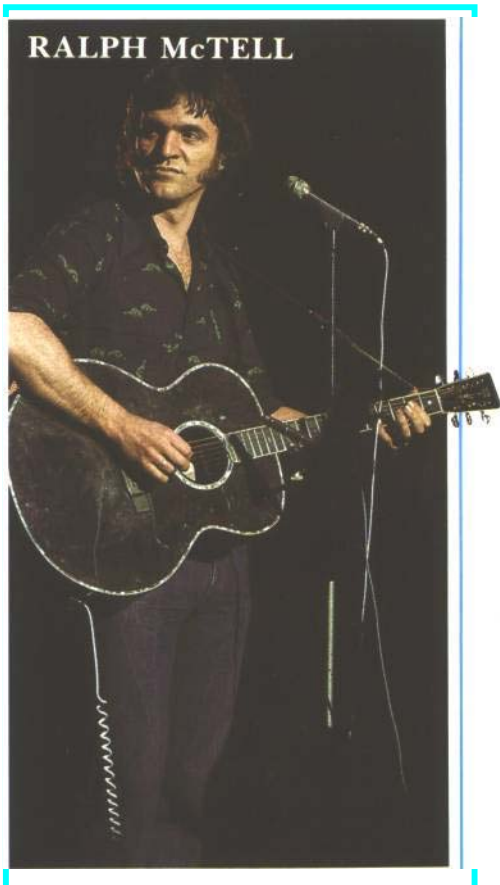
Grupo inglés formado por: Eddie Grant (5-3-48, Guyana), guitarra solista; Pat Lloyd (17-3-48, Holloway, Londres), guita – rra de ritmo; John may (25-10-47, Hollo – way, Londres), batería; Debe Gordon (29-6-48, Jamaica), voz solista; y su her – mono gemelo Lincoln Gordon (29-6-48, Jamaica), guitarra de ritmo. Protagonizan un curioso caso: en 1966 editan el tema *Baby come back* como cara B de un single; en 1967, *Baby come back,* como cara A, es hit en Alemania; y en 1968 llega al n.º 1 en varios países de Europa; reeditado en Inglaterra también como cara A, *Baby co – me back* será n.º 1 y uno de los éxitos más destacados del 68. El quinteto mantendrá una regular línea de singles hasta 1970; *Laurel and Hardy, Softly softly, Michael and the Slipper tree, Viva Bobby Joe* (n.º 6) y *Black skin blue eyed boys* (n.º 9).

En 1971, Eddie Grant (autor de los te – mas del grupo) les deja para cantar en solitario. Le reemplaza Jimmy Haynes; y a éste, Dave Martin en 1973. En 1975 se va may y entra Neil McBain, pero con el grupo ya olvidado. Los Equals sin Grant dejarán de contar en la historia. Grant en solitario tendrá algunos éxitos notables a fines de los años 70: *Living on the front line* (79) y *Do you feel my love* (80), así como los LP's *Walking on sunshine* (79), *Love in exile* (80) y *Can't get enough* (81).

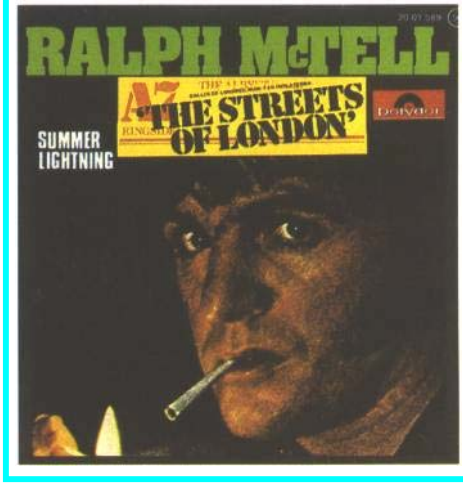
Los principales álbumes de los Equals son *Unequalled* (67), *Equal sensation* (68), *Sensational Equals* (68), *Supreme* (68), *Baby come back* (68), *Equals strike back* (69), *Best of Equals* (69), *At the top* (70), *Rock around the clock* (74), *Greatest hits* (74), *Doin' the 45's* (75), *Born ya* (76) y *Mystic syster* (78).







Nacido en Farnborough, Kent, Inglate – rra, McTell es uno de los mejores cantan – tes y autores del movimiento folk britán – co de la mitad y el final de los años 60. Curiosamente, una canción publicada en 1974, *The streets of London,* llegaría al n.º 1 en Inglaterra en 1975, convirtiéndole en un cantante famoso, aunque nunca repitiera su gesta. La excelente calidad del tema no oculta la firmeza de su obra, integrada por los LP's *8 frames a second* (68), *Spiral staircase* (69), *My side of your window* (69), *Revisited* (70, recopilato – rio), *You, well-meaning brought me here* (71), *Not till tomorrow* (72), *Easy* (73), *Streets* (75), *Streets of London* (75, reco – pilatorio), *Right side up* (76), *Ralph, Al – bert, Sydney* (77) y *Slide away the screen* (79), además de otras recopilaciones de su primera época, como *Collection* (77).



JETHRO TULL, LA FANTASÍA DESBORDANTE DEL MAGO IAN ANDERSON

24 y 25. En esta foto, Jethro Tull, uno de los más originales grupos de rock de la historia británica, en especial bajo la tutela genial de su líder, autor, flautista y cantante, Ian Anderson (foto de la derecha).

Jethro Tull fue uno de los primeros gru – pos considerados vanguardistas en la In – glaterra de final de los años 60. Formado en 1967 con músicos de Blackpool pero con residencia y centro de actividades en Londres, su líder y gran impulsor sería el cantante, flauta, compositor y extraordina – rio creador Ian Anderson (10-8-47, Edim – burgo). El nombre del grupo fue tomado del de un célebre agricultor del siglo XVIII.

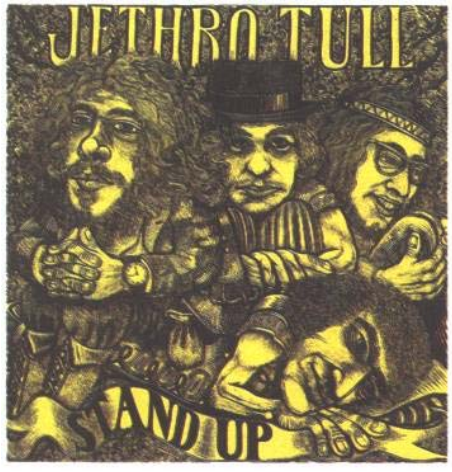
La primera formación de Jethro Tull la integran Anderson, Mick Abrahams (7-4-43) a la guitarra, Glenn Cornick (24-4-47) al bajo y Clive Bunker (12-12-46) a la batería. El primer álbum, *This was* (68), se convierte en un éxito; y el 11 de agosto de este año, en el festival de Kempton Park de Sunbury, Jethro Tull se consagra al lado de figures como Cream, el Jeff Beck Group, John Mayall, Ten Years After, Traffic y Nice. En 1969, los singles *Love story* y *Living in the past* (n.º 3) son su confirmación discográfica.

Abrahams deja el grupo para formar Blod – wyn Pig, un conjunto sin fortuna, con Jack Lancaster (saxo), Andy Pyle (bajo) y Ron Berg (batería; el grupo desaparecerá tras dos álbumes inciertos, *Ahead rings out* (69) y *Getting to this* (70). Sustituyéndole en Jethro Tull entra el guitarra Martin Barre (17-11-46) y con él se graba el segundo LP, *Stand up.* En 1970, John Evan (28-3-48) entra como teclista y quinto miembro. La grabación del LP *Benefit* supone la entrada de Jethrull Tull en Estados Unidos.

En 1971 llega la primera gran muestra del talento excepcional de Ian Anderson, con su primera obra conceptual: el álbum *Aqua – lung.* En el LP, que será n.º 1 en Estados Unidos, se presenta Jeffrey Hammond – Hammond (30-7-46) sustituyendo a Glen Cornick, que se ha ido para formar el grupo Wild Turkey con Tweke Lewis (guitarra), Jeff Jones (batería), Gary Pickford Hopkins (voz y guitarra) y Jon Blackmore (guitarra). Los Wild Turkey editarán solo dos LP's; *Battle hymn* (71) y *Turkey* (72), este último con Mick Dyche (guitarra) y Steve Gurl sustitu – yendo a Blackmore.

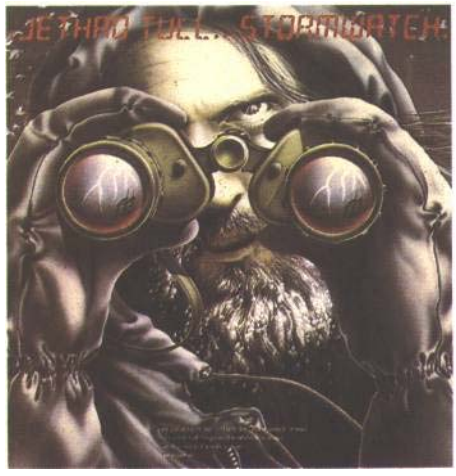
Después de *Aqualung,* Jethro Tull se con – vierte en uno de los grandes grupos de este momento con su quinto LP, *Thick as a brick,* su mejor y más refinada obra. El álbum, basado en un largo poema de Gerald Bos – tock, se edita en 1972; en él, Barriemore Barlow (10-9-49) es el nuevo batería, reme – plazando a Clive Bunker, que se une al grupo Jude. En el mismo 72 aparece el doble LP *Living in the past,* con los éxitos del grupo, material inédito y grabaciones efec – tuadas en vivo por las distintas formaciones hasta ese año.

A este último disco seguirán unos años de mantenimiento con el mismo grupo, con la edición de *A pasión play* (73), que es la tercera de las obras conceptuales de Ian Anderson, *War child* (74), *Minstrel in the gallery* (75) y *M.U. – The best of Jethro Tull* (76), que es una recopilación de éxitos. En el



mismo 76, John Glascock sustituye a Hammond-Hammond y con él se editan los álbumes *Too old to rock and roll: too young to die* (76), *Songs from the wood* (77), *Repeat: The best of Jethro Tull, vol. 2* (77), que es una nueva recopilación de éxitos aunque con un tema inédito, *Heavy horses* (78), el doble grabado en vivo *Burs – ting out - Live* (78) y *Stormwatch* (80). En estos años, David Palmer (teclado), suele acompañar a la banda y es músico adicio – nal en los álbumes grabados desde 1977. En *Stormwatch* regresará John Evan, aun – que Glascock, al que sustituirá, todavía grabará parte del LP.

Finalizando una etapa de consolidación que ha durado toda la década de los 70, Ian Anderson remodela Jethro Tull por completo en 1980, formando el grupo con él, Martin Barre y con los nuevos miembros Dave Pegg (bajo), Mark Craney (batería) y el ex-Roxy Music Eddie Jobson (teclado y violín). El primer LP de esta etapa es *A.*

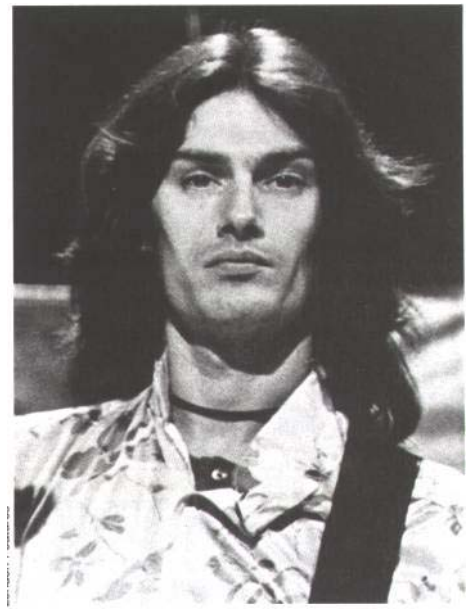


LEAPY LEE

De verdadero nombre Lee Graham (2-7-42, Eastbourne, Sussex, Inglaterra), Leapy Lee trabaja durante años en varías obras musicales londinenses, destacando *Large as life, Johnnie The Prest* y *Spa – rrows can't sing,* así como en la TV con *State your case.* En 1968 es n.º 2 en Gran Bretaña con *Little arrows,* canción de Al – nert Hammond→ y Mike Hazlewood. Su carrera no tendrá continuidad y, tras un mediocre hit en 1970, *Good morning,* Lea – py Lee desaparecerá.

JACKIE LOMAS

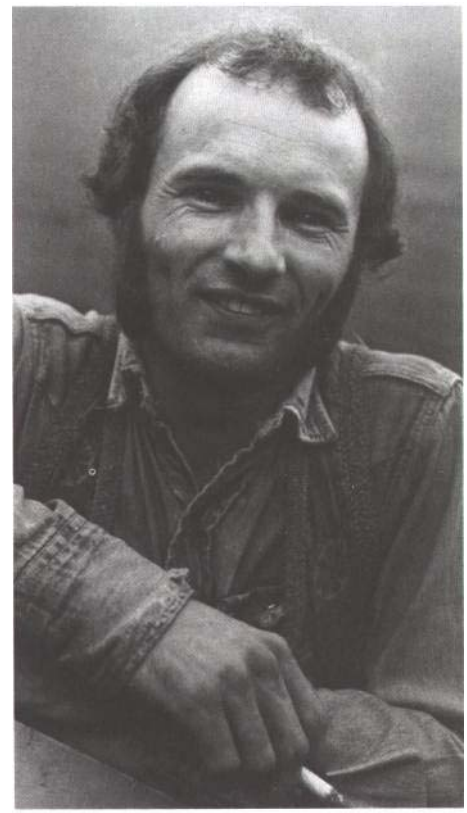
Jackie (10-5-44, Wallasey, Liverpool) surge como cantante en plena fiebre del Liverpool sound, cantando en los Dee and The Dinamites, más tarde en The Under – takes y finalmente en los Lomas Alliance. Algunos discos sin eco pero con calidad hacen que en 1968 George Harrison, de los Beatles, le contrate para Apple Re – cords; pero, después de tres singles sin éxito y del LP *Is this what you want* (69), Lomax dejará Apple. Reaparece en 1971 con el álbum *Home is in my head,* al que sigue *Three* (72). De Nuevo envuelto en el silencio, Lomas graba con el grupo Badger el álbum *White Lady* (74), y vuelve a cantar y a grabar en solitario en una nueva editora en 1976. Sus dos LP's, *Livin' for livin'* (76) y *Did you ever* (77) pasan nuevamente sin pena ni gloria, convirtiendo a Jackie en un gran cantante sin suerte.



MICHAEL CHAPMAN

Cantante inglés (24-1-41, Leeds) y tam – bién excelente guitarra. Fotógrafo de arte, en 1967 lo abandona todo para dedicarse a cantar con la guitarra al hombro. En sus primeros años, hasta 1972, le acompaña – rán Rick Kemp (bajo), Mick Ronson (guita – rra), Ritchie Drama (batería), Barry Mor – gan (batería) y ocasionalmente muchos otros: Clem Clempson, Paul Buckmaster, Aynsley Dumbar… Su discografía inicial comprende los LP's *Rainmaker* (68), *Fully qualifed survivor* (69), *Windows* (71) y *Wrecked again* (72).

Chapman cambia de editora en 1972, Kemp se une a Steeleye Span y Ronson a David Bowie. A partir de aquí, su disco – grafía es la siguiente: *Millstone grit* (73), *Deal gone down* (74), *Savage amuse – ments* (75), *The man who hated mornings* (77), *Live here* (77), *Playing guitar the easy way* (78), *Life on the ceiling* (78) y *Looking for eleven* (80). >Hay que destacar también en 1975 la grabación de un LP en vivo en Alemania, *Pleasures of the street.* Chap – man es una de las más serias personalida – des de la música británica, con una obra magnífica, ajena a los éxitos comerciales.



JOE COCKER, LA FUERZA DEL APOCALIPSIS

Joe Cocker será, después de Eric Bur – don, el mejor cantante de blues blanco procedente de Inglaterra. Su voz negroide, su talento interpretativo y el clímax logrado en sus conciertos, en los que actúa poseí – do por una furia salvaje y descarnada, le conferirán el talante de gran figura de la historia del rock, avalada además por una excelente serie de hits en single y álbumes extraordinarios.

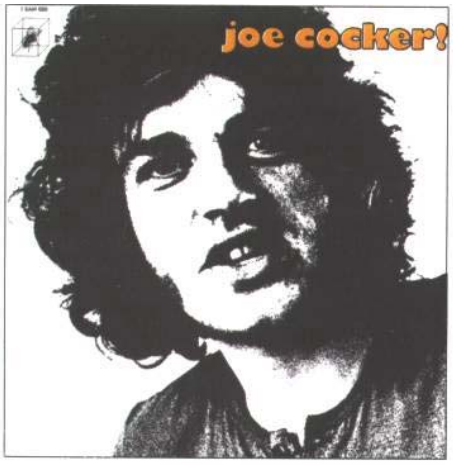
Joe Cocker (de verdadero nombre John Robert Cocker, 20-5-44, Sheffield) descu – briar la música y su capacidad a través de su primer gran ídolo, Ray Charles. Mien – tras trabaja en la compañía de gas East Midlands Gas Board se convierte en can – tante. Su debut se produce a los 15 años, tocando la batería y la armónica en el grupo The Cavaliers. A los 17 es el solista de Vance Arnold and The Avengers. En 1964, de la mano de Decca Records, de – buta discográficamente con el tema de Lennon y McCartney *I'll cry instead,* pero el nulo éxito le obliga a volver a su trabajo en la compañía de gas. En Sheffield forma la **Grease Band,** con Chris Stainton (bajo), Tommy Eyre (teclado), Henry McCullough (guitarra), Kenny Slade (batería) y Alan Spenner a la guitarra. Joe y la Grease Band acaparan pronto la atención por su calidad, y Denny Cordell, productor de Procol Harum, les brinda su primera alter – nativa. En 1968, el single *Marjorine* es el aldabonazo inicial; y después de la triunfal aparición en el Festival de Windsor, llega *With a little help from my friends,* versión del tema de los Beatles, que Joe coloca en el n.º 1 de las listas de éxito. Es su boom internacional.

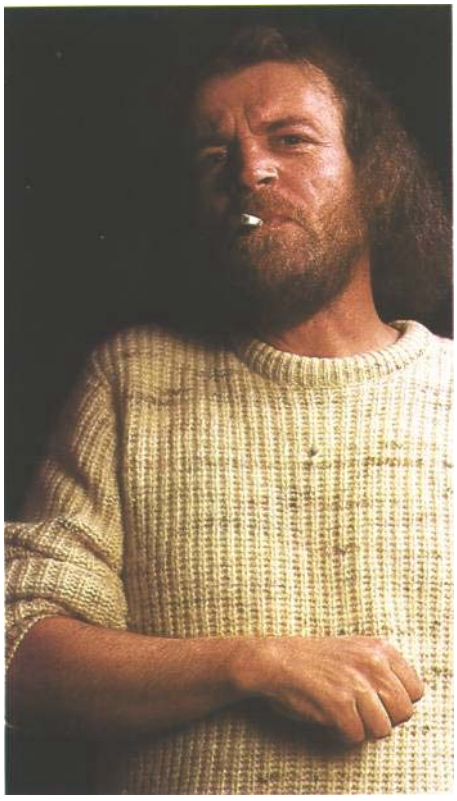
En 1969 se edita el primer LP, *With a little help from my friends,* grabado con Grease Band y con ayudas básicas, como las de Stevie Winwood, Jimmy Page y miembros de Procol Harum. Del LP será hit el tema *Feelin' alright.* En la gira ameri – cana del verano de este año, la actuación

26 y 27. La voz desga- rrada de Joe Cocker, dotada de grandes matices, irrumpe en la historia del rock al final de los años 60 con una fuerza admirable. Su carisma y personalidad le mantendrán a lo largo del tiempo aun sin éxitos notables.

de Joe en el festival de Woodstock es uno de sus grandes hitos. El segundo álbum, *Joe Cocker* (70), y el tema *Delta lady* acaban de introducirle en Estados Unidos. La Grease Band se deshace; Cocker y Staiton se unen a Leon Russell y a miembros de los Delaney and Bonnie y realizan la gira apoteósica bautizada con el nombre de **Mad Dogs and Englishmen,** de la cual saldrá un doble LP grabado en vivo con el mismo título y una película. Entre los músicos de la banda, que suma más de 40 personas incluidos coros y familiares que se desplazan de ciudad en ciudad, figuran grandes músicos como Jim Gordon, Carl Radle, Jim Price, Bobby Keys y Rita Coolidge. Mientras tanto, la **Grease Band** se reforma, con McCullough, Spen – ner, el batería Bruce Rowlands y el guitarra Neil Hubbard, grabando su primer LP, *Grea – se Band* (71). El grupo tendrá después una agitada existencia, con cambios constantes y editando un único segundo LP en 1975, *Amazing grease.* Spenner y Hubbard se unirían a la Chris Stainton Band; y McCu – llough, a los Wings de Paul McCartney.

Después de la gira apoteósica de Mad Dogs and Englishmen, Joe Cocker tendrá la primera de sus muchas desapariciones. Por espacio de varios meses no se sabe nada de él, salvo que tiene problemas con las drogas y con su estado emocional. En el año 1972, con Stainton y una macrobanda, Cocker realiza una gira de retorno, por Inglaterra y otros países; pero en Australia es detenido por drogas y vuelve al silencio. Se edita el LP recopilatorio *Cocker Happy;* y por fin en 1973 reaparece discográficamente con un nuevo LP, *Something to say,* del cual serán éxito los temas *High time we went* y *Midnight rider.* Stainton, Spenner, Hubbard y otros le acompañan. Stainton formará después el grupo Tundra, con Glen Turner, Henry Spi – netti y Charlie Harrison, pero solamente editará un álbum: *Tundra* (76).





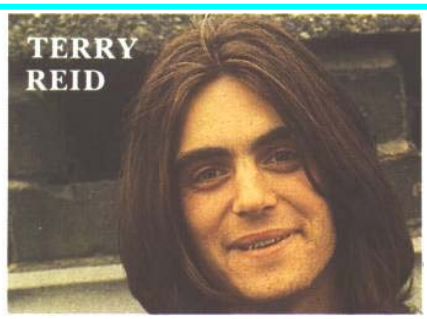
Cocker regresa a Los Angeles y en los dos años siguientes grabará dos excelentes álbumes: *I can stand a little rain* (74), del cual sera éxito *You are so beautiful,* y *Jamaica say you will* (75), con el que tendrá un nuevo n.º 1 en Estados Unidos, gracias al tema del mismo título, compuesto por Jackson Browne. En 1976 aparece *Stingray,* LP grabado con músicos como Eric Clapton, Eric Gale, Richard Tee y Steve Gadd entre otros, y un álbum en vivo, *Live in LA.* Otros dos años de silencio conducen a Joe a un largo período de misterio y crisis. *Luxury you can afford* (78), producido por Allen Toussaint, es la única isla, hasta que en 1981 Joe interviene en la grabación de dos temas del álbum *Standing tall* de The Crusaders. Ese mismo año, vuelve a las actuaciones en vivo: realiza una gira europea en otoño e invierno, con un nuevo grupo, demostrando en ella que su voz sigue siendo magnífica.

ESTHER AND ABI OFARIM

Dúo vocal israelí, formado por Esther Zaled (13-6-43, Safed, Israel) y Abi Ofarim (5-10-39, Tel Aviv, Israel). Después de servir durante cuatro meses en la Armada israelí, Esther estudia en la escuela de danza de Abi y se casa con él. Graban su primer LP en 1961 y Frank Sinatra les contrata como *supporting* de su show por Oriente este año. Triunfador en el festival de Polonia de 1961, representante suiza en el festival de Eurovisión de 1963, ganadora del premio de la Gran Gala del Disco en Alemania y triunfadora en Roma en 1967, Esther se convierte en una estrella europea. El dúo recibe discos de oro por sus tres primeros álbumes de éxito internacional: *Song of the world, New songs of the world* y *Noch einen tanz.* En 1967 aparece el LP *2 in 3,* que incluye el tema *Cinderella Rockefella,* una canción compuesta en los años 20 y que, tras la presentación del dúo en Londres a fines del 67, llega al n.º 1 en Inglaterra en 1968, convirtiéndose rápidamente en un hit mundial. El impacto de *Cinderella Rockefella* popularizará al dúo, pero tras él su carrera entrará en la oscuridad sin repetir nunca el milagro.

CHICKEN SHACK

Grupo inglés formado en 1965 por Stan Webb (voz y guitarra), Christine Perfect (voz y teclado), Andy Sylvester (bajo) y Dave Bidwell (batería). Lanzados por Mike Vernon→, en su sello Blue Horizon, se convierten en una de las mejores bandas de blue y rock, especialmente en la etapa 1968-69 con el hit *I'd rather go blind* (versión de un clásico del rhythm and blues de Etta James). La marcha de Christine Perfect en 1969, la mejor voz blanca inglesa de blues, para unirse a Fleetwood Mac* (grupo en el que está su marido John McVie), es el principio del fin de una carrera notable. La sustituye Paul Raymond, pero poco después Bidwell y Sylvester se unirán a Savoy Brown→. Webb seguirá hasta 1974, año en que se une también a Savoy Brown para un solo LP. En 1975, Webb forma el grupo Broken Class, que se separa tras un solitario LP. La discografía de Chicken Shack comprende los álbumes *40 blue fingers freshly packed and ready to serve* (68), *O.K. Ken* (68), *100 Ton Chicken* (69), *Accept!* (70), *Imagination Lady* (72), *Unlucky boy* (73) y *Goodbye* (74). En 1977, Webb reorganizará nuevamente el grupo, una vez más sin éxito popular.



Solista inglés (13-11-49, Hunting – donshire), llegado a Londres en 1964. Miembro de Peter Jay and The Jaywal – kers como guitarra, forma un trío con Keith Webb (batería) y Pete Solley (tecla – do), y está a punto de ser el cantante de Led Zeppelín cuando Jimmy Page forma el grupo en 1968. Terry prefiere continuar en solitario y ese año edita su primer álbum, *Bang bang you're Terry Reid* en Estados Unidos, con producción de Mic – kie Most→. Confirmado como uno de los mejores solistas de los primeros años 70, su carrera no tendrá la fortuna que su calidad vocal merecía. Su discografía comprende los LP *Terry Reid* (69), *River* (73), *Seed of memory* (76, producido por Graham Nash) y *Rogues waves* (79).

CLIMAX BLUES BAND

Llamados originalmente Climax Chi – cargo Blues Band, este grupo inglés se forma en 1968 en pleno estallido del blues británico con Savoy Brown, Fleet – wood Mac, Chicken Shack y otros. Los fundadores son Peter Haycock (guitarra y voz), Dereck Holt (bajo y voz), Colin Cooper (saxo, voz y guitarra), Richard Jones (teclado) y John Cuffley (batería), que son los que graban el primer LP, *Climax Chicago Blues Band* (69). Para el segundo. *Plays on* (69), entran Arthur Wood (teclado) y George Newsome (ba – tería) en lugar de Cuffley; después se va Jones. Ésta es la formación que graba los dos sensacionales LP's *A lot of bottle* (70) y *Tightly knit* (71). La tercera obra cumbre de esta etapa del grupo, uno de los más poderosos del rock and blues británico, es *Rich man* (72), formando ahora el grupo Cooper, Haycock, Holt y John Cuffley, que regresa. Seguirán los LP's *FM/Live* (74), *Sense of direction* (74) y *Stamp album* (75), para el cual regresa Jones (que había estado traba – jando con el Principal Edwards Magic Theatre). Se edita el LP recopilatorio *1969-72* (75) y, aunque lejos de su pode – río inicial, el grupo se estabiliza ahora con una notable línea de LP's excelen – tes: *Gold plated* (76), *Shine on* (78), *Real too reel* (79) y *Flying the flag* (80). Desde 1972, el grupo actúa preferentemente en Estados Unidos.

MARY HOPKIN

Descubierta por la modelo y ángel de pop británico Twiggy en el programa de TV *Opportunity knocks,* Mary Hopkin (3-5-50, Pontardawe, Glamorgan, Ga – les) será el primer gran lanzamiento dis – cográfico de Apple Records, la compañía de los Beatles. Recomendada por Twig – gy a Paul McCartney, éste será el primer responsable del lanzamiento del pri – mer single de Mary, *Tose were the days,* que venderá 8 millones de copias en todo el mundo. El disco, editado junto al *Hey Jude* de los Beatles, será precisa – mente el que desbancará a *Hey Jude* del n.º 1 de la lista inglesa.

Después de su tremendo impacto in – ternacional, Mary no tendrá excesiva for – tuna con sus siguientes grabaciones, aunque *Goodbye* (69) llegará al n.º 2, *Temma Harbour* (70) al n.º 6 y *Knock knock who's there* (70) al n.º 2 de nuevo. Sus últimos tres singles, *Think about your children* (70), *Let my name be so – rrow* (71) y *If you love me* (76), apenas si tendrán eco. Mary Hopkin desaparece del panorama musical dejando tres álbu – mes: *Postcard* (69), *Earth song* (71) y *Those were the days* (72).

28. Scaffold, con Mike McGear (primero de la derecha), hermano de Paul McCartney.

Trío humorístico-pop surgido en Liver – pool, formado por Mike McGear (de verda – dero nombre Michael McCartney, herma – no del Paul McCartney de los Beatles, 7-1-44), Roger McGough (9-11-37) y John Gorman (4-1-37). A finales de 1967 editan su primer éxito, *Thank U very much,* y des – pués de un tema sin relieve, *Do you re – member,* son n.º 1 en 1968 con *Lily the pink.* Tras ello fracasarán en 1969 con *Gin gan goolie* y alcanzarán un n.º 7 con *Liver – pool Lou* en 1974.

Paralelamente a su carrera como trío, Scaffold se une en 1973 al grupo teatral Grimms, con el que graban el LP del mismo nombre. Mike, por su parte, graba en 1972 su primer álbum solo, *Woman,* y en 1974, con temas de él y de su herma – no Paul McCartney y con producción de Paul, el LP *McGear.* La discografía de Scaffold comprende los LP's *McGough and McGear* (67), *An evening with Scaffold* (68), *Lily the pink* (69), *Fresh liver* (73) y *Sold out* (75).

INTRODUCCIÓN AL VANGUARDISMO

1. La revolución sónica arranca en las sombras de 1968 para convertirse en la fuerza que arrasa el mundo del rock a partir de 1969. Los instrumentos de teclado y la nueva tecnología electrónica serán la base principal sobre la cual una nueva generación de músicos convertirá el futuro en nuevo presente. En la foto, detalle de un Moog.

En el capítulo anterior, abriendo 1968, se estudiaba el año Beatle y el año en éxitos, en discos y en figuras. Siguiendo todavía en Inglaterra, ahora entraremos en los tres grandes temas de 1968, los que marcaron el devenir británico en su parte fundamental; y finalmente, hablare – mos del año de los Rolling Stones, que fueron protagonis – tas, como los Beatles y Bob Dylan, de gran parte de la historia de los 60.

Esos tres temas fundamentales de 1968 fueron: por un lado, la introducción al vanguardismo, mediante el auge de los instrumentos electrónicos, con los sintetizadores a la cabeza; por otro, la presencia de una nueva corriente folk británica, orientada hacia el rock pero también con unos visos de innegable purismo, que habrían de diferen – ciarla de la corriente folk-rock americana, mucho más avanzada conceptualmente que la inglesa en 1968; y, en tercer lugar, la llamada «huida de cerebros» protagoniza – da por muchos líderes británicos, que se fueron a Estados Unidos intuyendo que, en poco tiempo, el inmenso país del dólar habría de convertirse en la panacea del éxito, de los millones y de la gloria... aunque Inglaterra continuase manteniendo intactos no sólo su prestigio sino también su potencial creativo y la originalidad basada en la libertad sin metas del rock.

EL AVANCE ELECTRÓNICO

Los Beatles hicieron del pop un sistema; y de su estilo, un esquema poco menos que inamovible durante años. Los grupos pop eran formaciones de cuatro o cinco elementos todo lo más, con una guitarra solistas, una guitarra rítmica, un bajo, una batería y un cantante. Las variaciones eran minoritarias. Algunos grupos presenta – ban algún instrumento de viento (Dave Clark Five) o el teclado (Manfred Mann), pero el resto se ceñía a los patrones establecidos.

Con Jimi Hendrix y Eric Clapton, la guitarra pasó a ser el gran instrumento de la revolución rock. Entre 1966 y 1967, el soul, procedente de Estados Unidos, dio la alternativa a las secciones de viento para adornar el sonido, especialmente el discotequero. El pop, sin embar – go, siguió siendo algo individual, que funcionaba y se autoabastecía por sí solo. Pronto, el mensaje de la música contraría con ayuda indispensable: la técnica.

Las nuevas técnicas

Muy pronto, los principales músicos superaron las barreras de su origen, aprendieron nuevas técnicas de grabación y desarrollaron un mayor potencial creativo, con mayores ambiciones sónicas; y entonces se comprobó que la limitación instrumental era un serio hándicap para llegar a ese más allá inmediato. Los mismos Beatles habían dejado ya de actuar en vivo en 1966, «por el pobre sonido que ofrecían, comparado con lo que extraían del estudio de grabación».

Esa realidad Beatle se tradujo muy pronto en una inquietud abrumadora en todos los frentes; y, como siempre, la demanda favoreció el avance de la técnica, y la técnica favoreció la progresión del rock. Guitarras y bate – rías parecían instrumentos poco dados a una evolución. Hendrix había llevado la guitarra a cotas fascinantes; y Clapton, con su virtuosismo, había hecho otro tanto. Ginger Baker o Keith Moon, baterías espectaculares, tacaban incluso con dos bombos; pero ¿qué más podía extraerse de una batería?

Los sintetizadores

La aparición de los sintetizadores favoreció, primor – dialmente, a los instrumentos de teclado, como el piano y el órgano. Un ingeniero llamado Moog* facilitó la conversión de equipos de sonido, no ya para estudios de grabación, sino para actuaciones en vivo, a un costo relativamente bajo. El melotrón, con su programación en forma de cintas, fue el primer instrumento en causar sensación, con grupos como Moody Blues; pero sería la aparición del sintetizador el gran causante de que el vanguardismo de dispararse.

En parte, el movimiento vanguardista fue vanguardis – mo a nivel ideológico; pero nunca hasta este momento un movimiento contó con un respaldo más eficaz y sólido. Era vanguardismo musical por ambición de los músicos y autores, y vanguardismo industrial, con la aportación de instrumentos que habrían de revolucionar la técnica de principio a fin. Las infinitas posibilidades de un sintetiza – dor se pusieron pronto de manifiesto. Muchos artistas del sintetizador tardaron años en calibrar su potencial y en lograr extraer de ellos el inmenso caudal de sonidos que ofrecían en sus infinitas combinaciones electrónicas.

El avance electrónico favoreció, pues, el que la música se dispararse a partir de 1969; pero es evidente que no fue el único «culpable». Con el final del pop, el rock pareció tener alas y se desbordó. Si hasta 1969 habían existido unos líderes natos, los Beatles, y un millón de imitadores más o menos próximos, en 1969 la música se fragmentaría en abundantes tendencias, cada una con su líder. Así pues, 1968 fue el último año de la era dorada del pop como la hemos conocido hasta ahora, pero en su fondo germinó ese vanguardismo que habrá de dar vida a una de las más impresionantes etapas de la historia de la música: el paréntesis 1969-1973.

Los grandes shows

En otro orden, la electrónica favorecería el desarrollo de los grandes shows musicales. A mediados de los años 60, una actuación de un grupo venía a ser un concierto de entre 35 y 45 minutos. De ahí que las grandes giras las realizasen media docena de conjuntos y solistas, para poder ofrecer un espectáculo completo. Los Beatles nunca pasaron de este tiempo en sus actuaciones; y shows famosos, como el de Shea Stadium, tuvieron un minutaje aproximado de media hora.

Con la progresión, las actuaciones se convirtieron en fascinantes retos personales. Los grupos actuaron duran – te una hora y más, hasta llegar a los conciertos de dos a tres horas, normales en el rock actual. Aquellos shows con instrumentos convencionales ante un público que gritaba histérico dejaron paso, a partir de 1968, a shows en los que el aparato electrónico conseguía dominar la histeria y verter decibelios y toneladas de energía sonora. La técnica estaba ya disparada, y no habría de ceder un milímetro en su carrera, a veces vertiginosa. El llamado «circo del rock» se convertiría en una realidad, y la primera gran prueba fue el enorme complejo levantado en torno al festival de Woodstock en el verano de 1969.

Un proceso gigante

Los grandes festivales y el desarrollo electrónico con – virtieron el rock, todavía más, en un fenómeno de masas. La importancia del concierto de los Beatles en el Shea Stadium radicaba en aquellos 55.000 seres humanos concentrados en torno a unas figuras. Y esa importancia derivaba de que nunca tanta gente se había dado cita ante un concierto. ¿Por qué? La respuesta es sencilla: el pop no tenía la suficiente dimensión, ni envergadura suficien – te como para hacer llegar el sonido con claridad y perfec – ción a una distancia excesivamente grande. La electrónica favoreció el que los artistas dejaron de actuar en teatros pequeños o en lugares de capacidad media. Nació el gran espectáculo, el concierto impresionante, en estadios, al aire libre, en espacios abiertos a miles de personas.

Hubo además su parte negativa: el rock perdió intimi – dad, se deshumanizó, se convirtió en un gigante. Pero también hay que mirar siempre lo positivo, pensar que el pasado está para ser recordado con afecto sin olvidar el presente. Y el presente del rock era el de su poder.

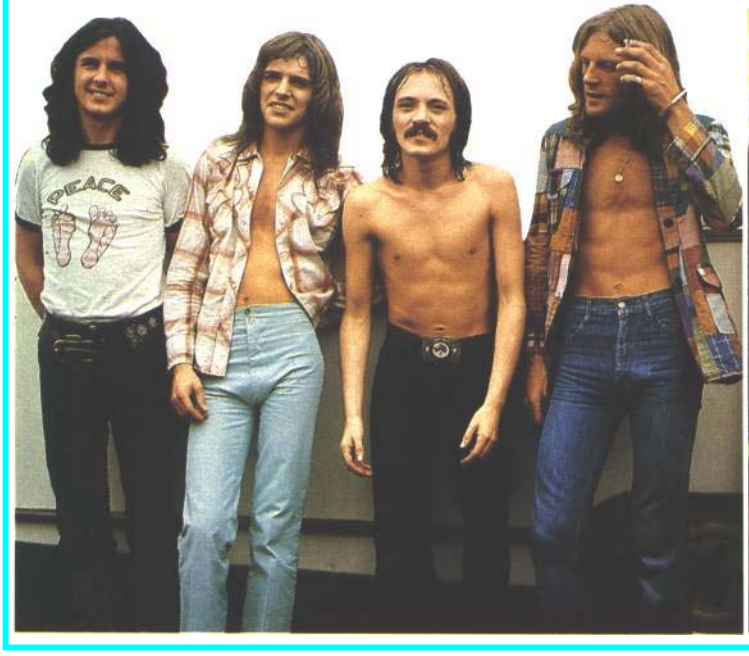
2 y 3. Keith Emerson, miembro de Emerson, Lake and Palmer (en ambas fotos), fue uno de los primeros músicos en convertir el poder del rock en el poder de la electrónica. Inmerso en su equipo de teclados, fue uno de los grandes impulsores y líder nato de un estilo que iba a revolucionar el vanguardismo.

LA HUIDA DE CEREBROS A ESTADOS UNIDOS

Si 1966 había marcado el final del Liverpool sound y con él la desaparición de muchos grupos surgidos a su amparo, 1968 supuso la otra gran criba del pop en Inglaterra, incluso para los grupos surgidos en la «segun – da ola británica» un año antes. Por un lado, se produjo el cambio de orientación sónica; por otro, la pérdida de credibilidad del pop frente al nacimiento de una frontera más amplia en torno al rock; y, finalmente, la recién citada aparición de los grandes medios electrónicos; y todo ellos supuso algo evidente: una toma de conciencia en muchos de los llamados «grandes». Los más inteligen – tes se dieron cuenta de que la fascinación, el sueño, no podía durar mucho. Los managers y conjuntos empeña – dos en el pop — o bien sin alternativa, por carecer de ambición o ideas más amplias — no pudieron impedir el progreso; pero los líderes de muchos grupos reaccionaron con habilidad y con mucha prontitud.

Algunos de ellos se unieron entre sí y dieron vida a los supergrupos. Un ejemplo de supergrupo lo tenemos en Humble Pie, surgido de los restos de Small Faces y de Herd, con Steve Marrito y Peter Frampton al frente. Los Herd, un grupo de relativo éxito, se desintegró en 1968. Small Faces, con mayor impacto comercial, no fue distinto. Era hora de cambiar. Tres de los Small Faces, más dos de los músicos del Jeff Beck Group (Rod Stewart y Ron Wood), darían forma a Faces, otro original super – grupo. Los Yardbirds dirían adiós y Jimmy Page, su último gran guitarra, formaría la banda clave de los años 70: Led Zeppelín. De los Hollies se marcharía uno de sus tres líderes, Graham Nash, para irse a Estados Unidos, a California, donde entraría a formar parte de un super – grupo (aunque finalmente lo suyo resultase una «asocia – ción» másа que otra cosa) con David Crosby, que provenía de los Byrds, y Stephen Stills, que procedía de Buffalo Springfield.

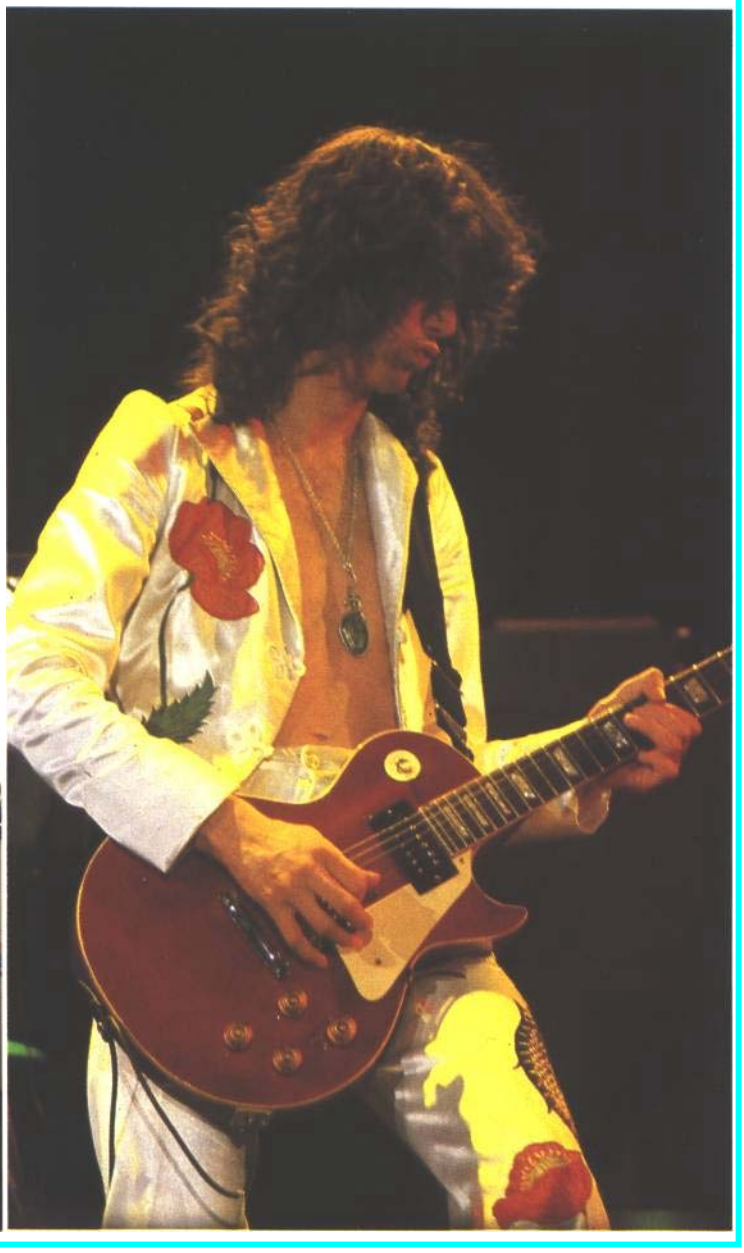
Era una inquietud que parecía sobrevolarlo todo y que puso alas a los inquietos de 1968.



Líderes en libertad...

El fin de muchos grupos supuso la crisis y la posterior superación de otros. Los Who demostraron la inteligencia de Pete Townsheand. La aparición de *Tommy* les afianzó como banda. Los propios Stones atravesaron su año más discutible.

La separación de muchos grupos ingleses, fundamenta – les hasta ahora, y la libertad de sus líderes, algunos con planes de agrupamiento entre sí, pusieron de manifiesto el evidente imán que era Estados Unidos en la esfera rock. Un éxito en Gran Bretaña suponía unas ventas importantes pero ridículas frente a un éxito estadouni – dense. Los artistas ingleses iban y venían constantemente de América, prodigando giras y actuaciones; pero eso no era lo mismo que vivir «in situ», controlar cada paso, cada reacción, grabar, hacer promoción, estar y participar del sueño americano. Por otra parte, el foco californiano estaba actuando ya como el más fascinante y hermoso de los ideales. El mercado estadounidense, que se dispararía a partir de 1969, iba a conocer un auge increíble, y mu – chos artistas ingleses participaron de él, beneficiándose o colaborando directamente en ese «boom».



...que se van a Estados Unidos el país del dólar

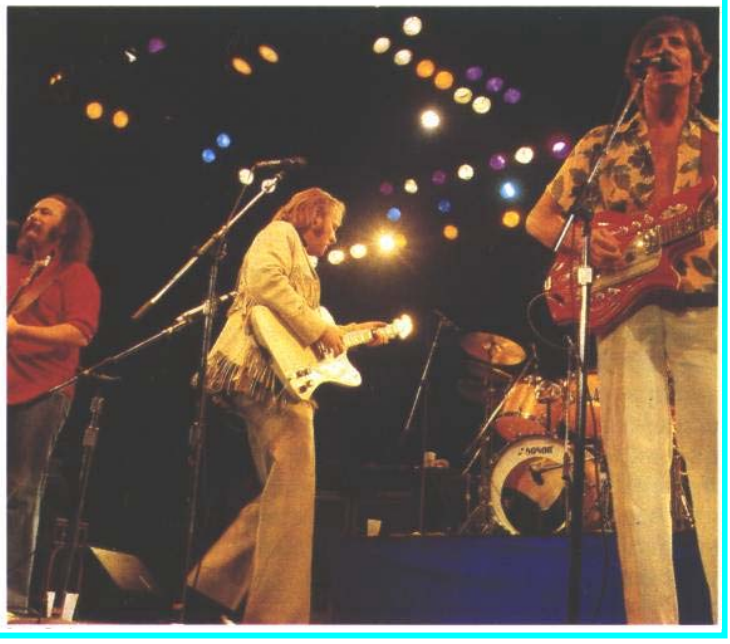
Jimmy Page y Led zeppelín, por ejemplo, se afincaron en Estados Unidos, fichados por la poderosa Atlantic Records. Graham Nash desarrolló toda su calidad en el foco californiano. John Mayall también vivió su idilio americano y acabó en California. Jimi Hendrix, siendo estadounidense, había triunfado en Inglaterra y vivía en las Islas, pero el éxito de Monterrey en 1967 le había hecho volver a su país como gran héroe. Eric Burdon deshará en 1968 sus nuevos Animals y se quedará en Estados Unidos, donde meses después creará un grupo Negro olvidándose de su etapa hippy.

Frente a esta invasión británica, Estados Unidos atra – viesa un 1968 contemporizador, como se verá en los dos capítulos siguientes. Contemporizador en el sentido de que parece no suceder nada pero, sin embargo, los hitos van prodigándose. El hecho de que en las listas de éxitos alternen discos muy variados, sin ninguna tendencia fija, cantados por intérpretes o por grupos igualmente varia – dos, no es sino un síntoma de la ambivalencia del país musicalmente más importante.

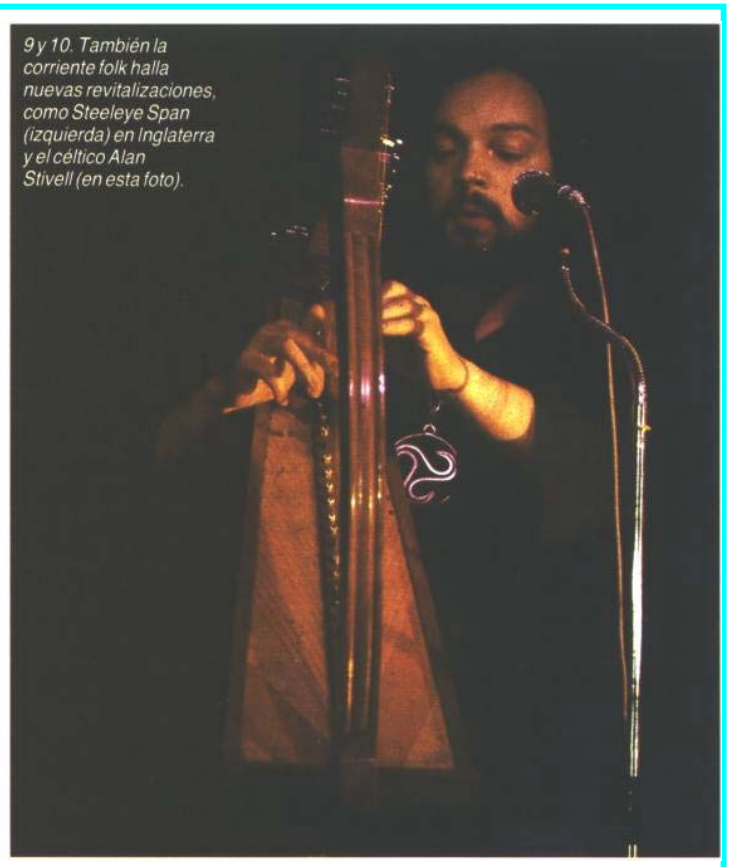
Inglaterra, en déficit

La huida de líderes, la «héjira», como será llamada, dejará Inglaterra sin muchos de sus grandes protagonis – tas. Las apariciones del 68 serán bastante aisladas: Joe Cocker, Fleetwood Mac, Family*, Status Quo*, los con – juntos de folk, de los que ahora se hablará, y muy especialmente Jethro Tull, sin duda una de las aportacio – nes fundamentales de este paréntesis histórico, con su líder Ian Anderson al frente. La Inglaterra de 1968 veía así surgir pocas novedades en relación a lo perdido. Cuando años después la segunda huida, protagonizada por el incremento de los impuestos, provoque un nuevo trasvase de grandes figuras, la evolución del rtock cubrirá más sutilmente el hecho de que un artista viva en una u otra parte; pero, en 1968, los orígenes eran todavía puntos focales de la historia y de cada historia particular.

4-8. El cambio comienza en 1968. Grupos que se rompen y grupos que se forman con los restos de los primeros. En la página anterior, Humble Pie (Shirley, Frampton, Marriott y Ridley) y, a la derecha, Jimmy Page, líder de Led Zeppelin, la herencia de los últimos Yardbirds. En esta página, a la izquierda, Ron Wood y Rod Stewart al frente de Faces; y, a la derecha, Graham Nash (arriba), que dejará los Hollies y se irá a USA para formar Crosby, Stills and Nash (abajo).



David Redfern



9 y 10. También la corriente folk halla nuevas revitalizaciones, como Steeleye Span (izquierda) en Inglaterra y el céltico Alan Stivell (en esta foto).

EL NUEVO FOLK BRITÁNICO

En Inglaterra, la evolución musical de los 60 tuvo unos orígenes y unos motores evidentemente opuestos a los estadounidenses. El rock and roll dio paso al beat y al rhythm and blues. Después, la fiebre galvanizó la música británica y, en cierto modo, cortó algunas otras tenden – cias que pudieron haber resultado positivas. Una de esas tendencias fue el folk; y, especialmente, el punto de cambio hacia el rock: el folk-rock.

El folk-rock británico, más purista

La aparición de Dylan fue un revulsivo en Gran Bretaña. Donovan y otros folk-singers se encargaron de formar un paralelismo británico con la música que se hacía al otro lado del Atlántico. Sin embargo, mientras en América el folk-rock se disparaba con mayor solidez y amplitud de miras, en Inglaterra el auténtico folk-rock británico no surgiría hasta 1968, lo cual no deja de ser curioso si se tienen en cuenta todas las connotaciones de este año. Previamente, cantantes como Roy Harper o grupos como la Incredible String Band, ya estudiados, no fueron sino las excepciones que confirmaban la regla.

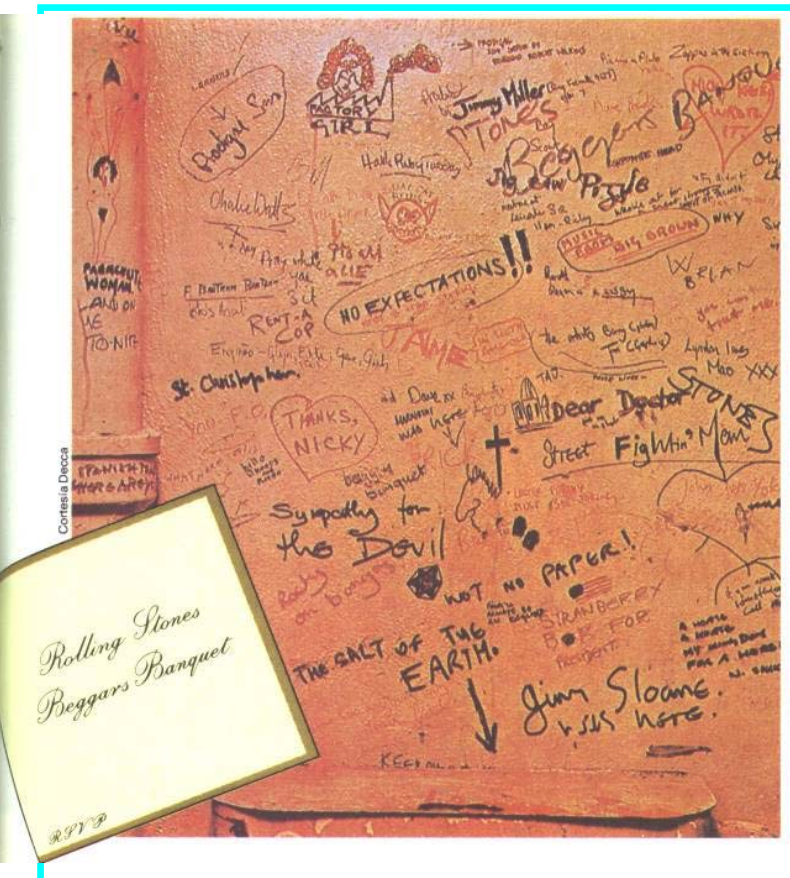
Dado que en Inglaterra el tradicionalismo se contaba como una página brillante e importante de la música popular, era obvio que tarde o temprano su fuerza tendría que aparecer; y eso se produjo en 1968 a nivel mucho más decisivo que en cualquier otro intento anterior. A dife – rencia del folk-rock estadounidense, mucho más electrifi – cado, el folk-rock inglés se movió en una base purista aun sin olvidar la electrificación. Instrumentos como mandoli – nas, laúdes, dulzainas, arpas, violines o violas, fueron afines a esa nueva sonoridad, especialmente con dos grupos clave: Fairport Convention* y Pentangle*.

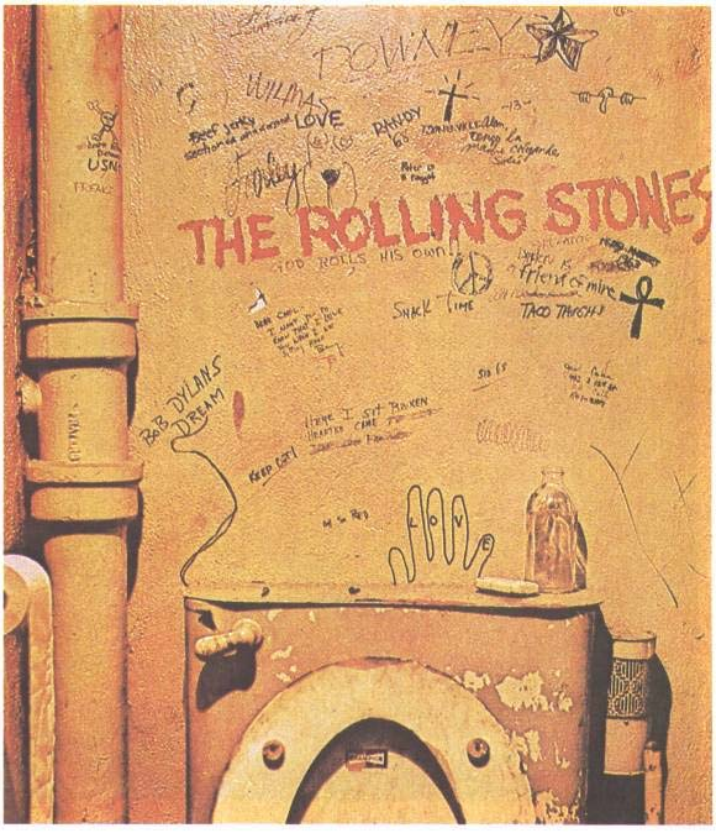
Menos difusión, pero gran calidad

El grupo Fairport Convention fue la suma de la oportu – nidad con la brillantez de sus primeros solistas, Sandy Denny y Ian Matthews. La aparición del LP *Liege and lief,* en el año 1969, marcó el cenit del incipiente fenóme – no, que, aun sin contar con un número excesivo de formaciones, sí tenía ya sus primeros líderes claros. la marcha primero de Matthews y posteriormente de Sandy Denny no mermó el potencial creativo del grupo Fairport Convention, que completaría en los primeros años 70 una excelente obra.

Pentagle, por su parte, tuvo la virtud de reunir a los dos mejores guitarristas del folk británico, John Ren – bourn y Bert Jansch, con una voz deliciosa, la de Jacqui McShee, y con una sólida sección de ritmo. El purismo de Pentangle sería mucho más acusado que el de Fairport Convention, y también su éxito sería menor a nivel mayoritario.

Los arranques del folk-rock culminarán rápidamente con la aparición de nuevos grupos, como Steeleye Span, que en el cambio de década situaron al género en su punto más brillante. En los años 70, solistas que evolucionarían hacia el rock, como John Martín, y solistas procedentes de las cunas folk tradicionales (Irlanda o Escocia) mantu – vieron vivo el clima conseguido a fines de los 60. En este último aspecto, la aparición del bretón Alan Stivell y grupos como Horslips y, muy especialmente, Lin – disfarne fueron vitales. Sin embargo, hay que insistir en que el folk británico, a diferencia del estadounidense, se movió dentro de cauces mucho menos espectaculares, menos comerciales, con lo cual su calidad quedaba frena – da por una menor difusión frente a la fuerza de rock en todos sus niveles desatado ya en 1969.





EL DURO AÑO STONE

La primera señal de actividad Stone en 1968 llega en mayo, cuando se edita *Jumpin' Jack Flash,* sin duda uno de sus mejores temas. La aparición, a finales de 1967, del álbum *Their Satanic Majesties Request* había puesto la diatriba final al terrible 67. Lo cierto es que, inmediata – mente, los problemas entre Decca Records y el grupo se dispararán.

Una portada en blanco

La Decca se asusta ante la portada del siguiente álbum, *Beggar's banquet,* en la que se ve un lavabo público con frases dibujadas en la pared: «Lyndon ama a Mao», «John ama a Yoko», dibujos de mujeres desnudas y alu – siones fuertes a la religión, la política y otros aspectos de aquel tiempo (ver foto superior en color). Decca dijo «no» a la portada; y el álbum, que debía editarse el día del cumpleaños de Mick, se demoró hasta diciembre, editán – dose con una portada en blanco (ver foto superior pequeña). En este momento, los Stones habían decidido ya crear su propia compañía de discos.

Por si faltara poco, se edito un single avance del LP en Estados Unidos, *Street fighting man,* y las autoridades de varios Estados lo prohibieron por considerarlo subversi – vo. Eran días en los que la violencia se desataba en las calles americanas. El single ni siquiera llegó a editarse en Inglaterra.

Estos acontecimientos devolvieron a los Rolling su liderazgo entre los rebeldes, pero mermaron absoluta – mente su capacidad de acción. No faltó quien asoció el *Beggar's banquet,* cuya portada apareció en blanco, con el doble LP blanco de los Beatles, que había salido un mes antes.

El ocaso de Brian Jones

Junto a este freno discográfico, existía ya otro freno interno: Brian Jones. Brian era asmático, pero ello no impedía que en casa flotaran siempre nubes de incien – so. Detenido otras dos veces desde el verano del 67, y sometido a curas en hospitales, no quedaría libre del todo de las acusaciones contra él hasta septiembre de 1968.

Antes, en el verano, se había marchado a Marruecos, interesado por la música árabe; y a su regreso grabó un álbum titulado *Joujouko,* aunque no llegó a finalizarlo por completo. Evidentemente, Brian se apartaba ya del grupo, pero todavía tardaría un año en dejar la banda y morir de forma extraña. En 1968 era ya un ser desquiciado y mentalmente enfermo. Rodeado de muje – res, pero harto de ellas, vistiendo pamelas, plumas, sedas, gasas de colores, o apareciendo disfrazado de sacerdote, será acusado de sadomasoquista y pirómano. Una docena de chicas reclama la paternidad suya para sus hijos.

Rolling Stones' Rock and Roll Circus

A final de año, los Rolling inician un proyecto que no llegarán a culminar: el *Rock and Roll Circus.* Se trataba de un espectáculo netamente libre, en el que participaron John Lennon, Yoko Ono, Eric Clapton, los Who, Jethro Tull, Marianne Faithfull, Mitch Mitchell (del Experience de Hendrix), el pianista clásico Julius Kathren, el violinis – ta Ivri Gitlis y otros muchos más entre magos y amigos descubiertos por Mick en Brasil. Jam-sessions excelentes entre Lennon y Clapton, payasos, música y locura, fueron filmadas en los estudios Wembley, pero ni el film para la TV ni la banda sonora llegaron a editarse, salvo en álbumes piratas. Los Rolling seguían sin hacer cine, y ése era otro hándicap aparente y real, aunque la fuerza de su música y su carisma superasen este «vacío de mercado».

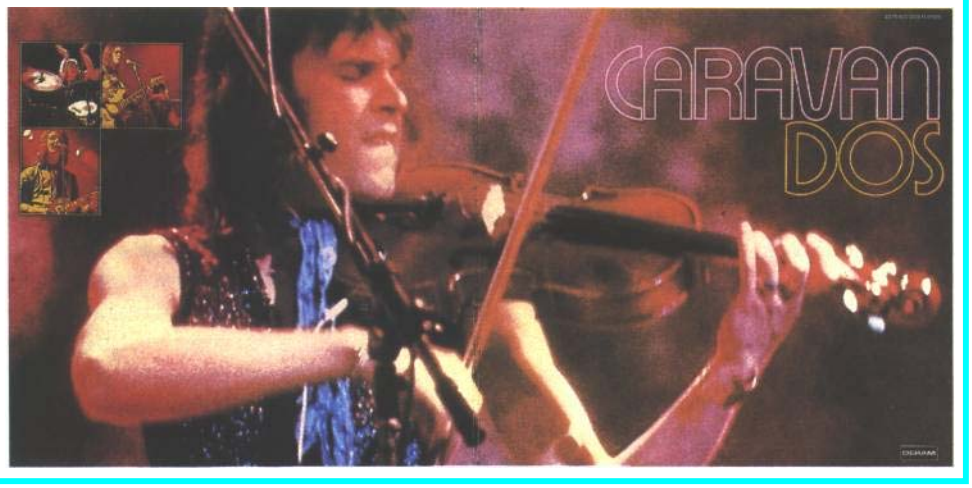
CARAVAN

11. Caravan fue uno de los grupos malditos del Canterbury sound. Los cambios constantes impidieron una mayor progresión, aunque por sus filas pasaron siempre músicos excelentes.

Caravan nace en 1968 como derivado de los Wilde Flowers→, líderes del llamado Canterbury sound y que también serán el origen de Soft Machine→. Al igual que en ellos, el espíritu del cambio será la caracte – rística primordial de Caravan; en su esten – sa carrera, las diversas formaciones, en – tradas y salidas, vueltas y derivaciones de sus miembros, serán constantes, forman – do una extensa biografía.

El conjunto inicial lo integran Pye Has – tings (voz y guitarra), Richard Coughlan (batería) y los primos David Sinclair (tecla – do) y Richard Sinclair (bajo y voz). Ellos graban los tres primeros álbumes: *Cara – van* (68), *If I could do it all over again, I'd do it all over you* (70) e *In the land of grey and pink* (71). En 1971, David Sinclair se une a los Matching Mole de Robert Wyatt (ex – Soft Machine→) y le reemplaza Steve Mil – ler. Éste es el grupo que graba *Waterloo Lily* (72). En 1972, Richard Sinclair forma Hatfield and The North→ y Steve Miller se va con él. Regresa David y, con algunas variaciones, como la inclusión de Geoff Richardson (violín y guitarra) y John Perry (bajo y voz), se graban los álbumes *For girls who grow plump in the night* (73), *Recorded live at the Theatre Royal, Drury Lane, on the 28th of october 1973* (74) y el excelente *Cunning stunts* (75). En 1976, el grupo está formado por Hastings, Cough – lan, Geoff Richardson, Jan Shelhaas (te – clados) y Mike Wedgwood (bajo).

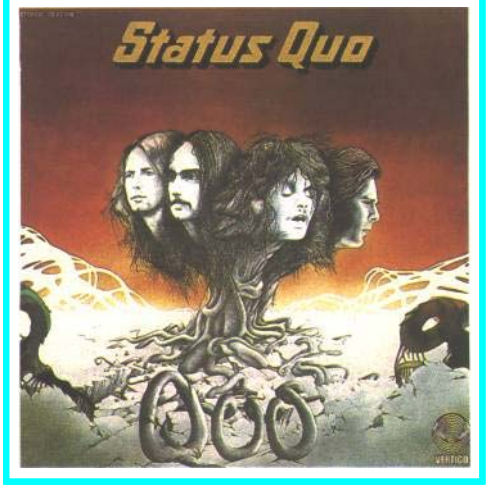
En la segunda mitad de los años 70, Caravan mantiene su constante de cam – bios, pero con una menor producción dis – cográfica. *Blid dog at St. Dunstans* (76), el álbum de éxitos *Canterbury tales* (doble, 76) y *Better by far* (77) forman el declive del grupo hasta *The album* (80), que deja al grupo en la puerta de los años 80.



STATUS QUO,
EL GRUPO DE LA FURIA

Desde 1968, Status Quo ha permaneci – do en la élite de las grandes bandas britá – nicas, consiguiendo regulares éxitos que, pese a todo, no les han colocado nunca entre los gigantes del rock. Esa línea me – dia de supervivencia les ha dado un carác – ter especial entre los grupos que, surgidos al final de los años 60, han logrado llegar a los 80 superando modas y tendencias. Status Quo son el prototipo de banda comercial aun dentro de su línea afín al rock duro. Su larga discografía, con exce – lentes LP's, está repleta también de abun – dantes hits en single.

La banda inicia sus actividades en 1962 en la etapa escolar de Rossi, Lancaster y Coughlan, se profesionaliza en 1966 con el nombre de **The Spectors** y en 1967 se completa con la entrada de dos nuevos miembros, Parfitt y Lynes. A comienzos de 1968 y con el nombre de **Status Quo,**



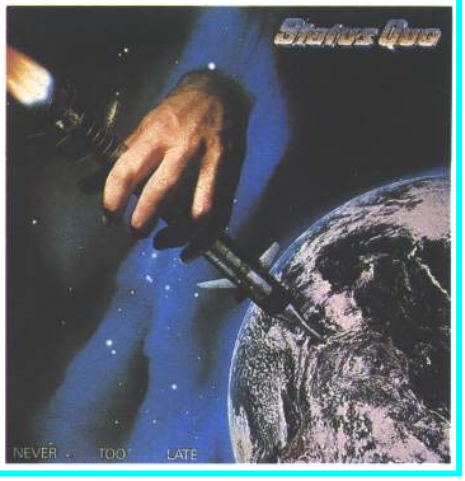
12. Status Quo, uno de los pocos grupos que, nadando entre las dos aguas del pop comercial y el rock duro, se han mantenido a lo largo de la historia, sin cambios y con un éxito constante. La firmeza de sus 4 miembros, siempre unidos, ha sido una de las claves de ello.

logran su primer hit con el tema *Pictures of matchstick men,* seguido en el mismo año por otro, el titulado *Ice in the sun.* El primer álbum, *Picturesque matchstikable messa – ges* (68), les consolida.

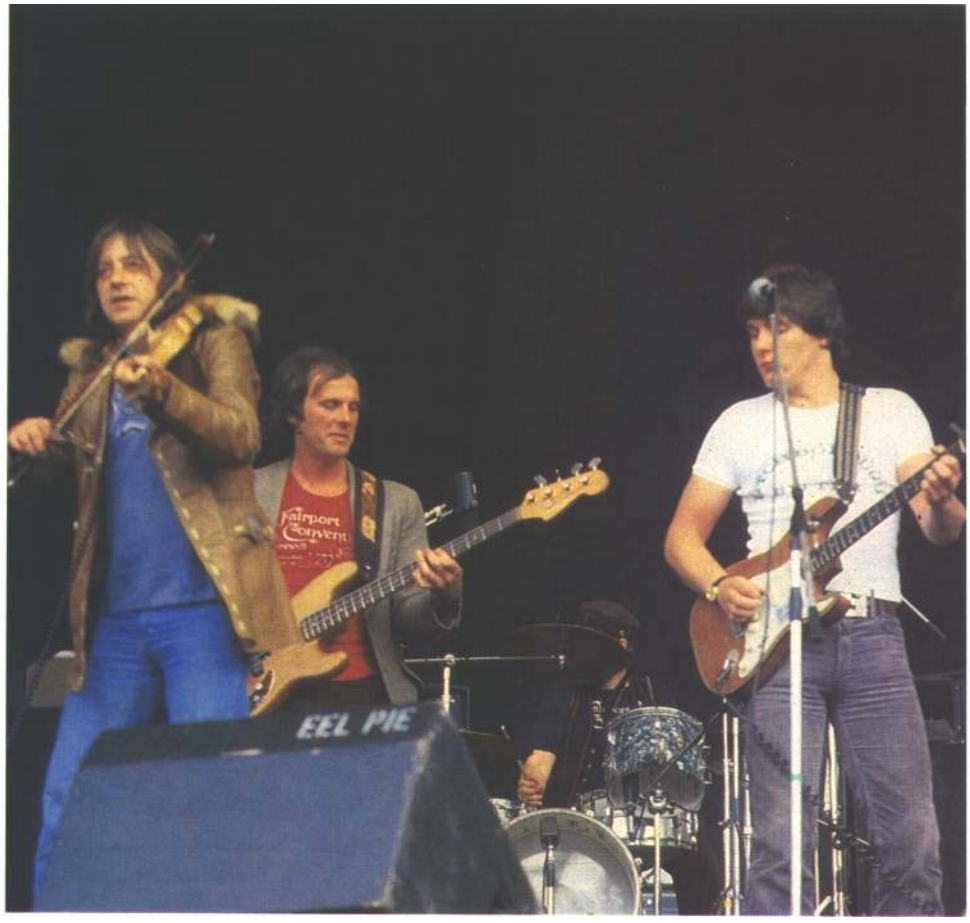
En 1968, Status Quo está formado por: Francis Rossi (en los comienzos se hacía llamar Mike Rossi, 29-5-49, Forest Hill, Lon – dres), guitarra y voz; Rick Parfitt (12-10-48, Woking, Surrey), guitarra y voz; Alan Lan – caster (7-2-49, Peckham, Londres), bajo y voz; John Coughlan (19-9-46, West Nor – wood, Londres), batería; y Roy Lynes (25-11-43, Redhill, Surrey), órgano. En 1969, Ray Lynes deja el grupo; y, desde entonces, Status Quo ha seguido como cuarteto con los mismos miembros restan – tes, siendo Parfitt y Rossi los líderes y auto – res de casi todos los temas del grupo, espe – cialmente de los hits.

Hasta 1973, el grupo mantendrá su dis – creta comercialidad, aunque sin tanto relie – ve como en 1968. Sus álbumes *Status Quo – tation* (69), *Ma Kelly's greasy spoon* (70) y *Dog of two head* (71) tienen escaso eco en las listas, salvo por los singles *Are you growing tired of my love* (69), *Down the dustpipe* (70) y *In my chair* (70). Tras un vacío 1972, el grupo cambia de editora; y en 1973 comienza su etapa de consolidación y pleno éxito, llevando por lo general tanto LP's como singles a las listas de hits. El primer LP de esta etapa es *Piledriver* (73), refrendado por los tres singles *Paper plane* (n.º 8), *Mean girl* y *Caroline* (n.º 5). En 1974, el LP *Hello* queda enmarcado por otros dos impactos: *Break the rules* (n.º 8) y, especial – mente, *Down down* (n.º 1).

A partir de aquí, la continuidad será cons – tante con todos sus discos. La discografía en LP's consta de los siguientes títulos: *Quo* (74), *On the level* (75), *Blue for you* (76), *Live* (doble, 77), *Rockin' all over the world* (77), *If you can't stand the heat...* (78), *Whatever you want* (79), *Just supposin'…* (80), *Never too late* (81), *1982* (82), y las recopilacio – nes de éxitos *The best of Status Quo* (72), *Golden hour* (73), *Just for the record* (80) y *12 gold bars* (80). De estas recopilacio – nes, las tres primeras pertenecen a la primera editora y la última a la que inicia la etapa desde 1973. En el apartado de sin – gles, desde el n.º 1 de *Down down,* Status Quo seguirá con *Roll over lay down* (n.º 9, 1975), *Rain* (n.º 7, 1976), *Mystery song* (76), *Wild side of life* (n.º 9, 1976), *Rockin' all over the world* (n.º 3, 1977), *Again and again* (78), *Accident prone* (78), *Whatever you want* (n.º 4, 1979), *Living on an island* (79), *GAT you're proposing* (n.º 2, 1980), *Don't drive my car* (81), *Something 'bout you baby I like* (81), *Never too late* (81) y *Dear John* (82).



FAIRPORT CONVENTION, LA ESCUELA DEL FOLK-ROCK BRITÁNICO



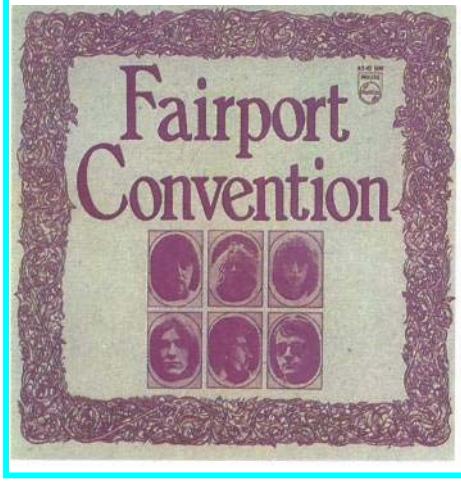
13. Fairport Convention fue el gran grupo folk inglés de su tiempo, especialmente a finales de los 60 y comienzos de los 70, desde la etapa en la que eran sus solistas Sandy Denny e Ian Matthews, hasta la consolidación posterior a través de una obra tan bella como compacta. Pocos grupos ha dado el folk-rock británico en su historia y ninguno tan influyente como Fairport Convention.

El auge del folk-rock en Inglaterra, en la segunda mitad de los 60, tuvo en Fairport Convention su núcleo más importante a través de las diversas formaciones de la banda y los muchos músicos que pasaron por ellas.

Fairport Convention surge en 1967 en Londres. Sus primeros miembros son Judy Dyble y Ian Matthews (cantante), Richard Thompson (guitarra), Simon Nicol (guita – rra), Ashley Hutchings (bajo) y Martin Lam – ble (batería). El primer LP, *Fairport Con – vention* (68), supone la marcha de Dyble y la entrada de Sandy Denny, una de las grandes voces británicas de este tiempo. Después del segundo álbum, *What we did on our holidays* (69), se va Ian Matthews→ y el resto graba *Unhalbricking* (69). Con el siguiente LP, *Liege and lief* (69), Fairport Convention entra en su etapa estelar, for – mando entonces el grupo Sandy Denny, Hutchings, Nicol, Thompson y los nuevos elementos Dave Swarbrick (violín) y Dave Mattacks (batería). El éxito del LP hace que Sandy Denny→ decida seguir en soli – tario y que también Hutchings les abando – ne. Entra Dave Pegg al bajo y voz y se graba *Full house* (70). Después se mar – chará Thompson y, como cuarteto, los Fairport graban sus dos siguientes LP's: *Angel delight* (71) y *Babbacombe Lee* (71); este último disco constituye la segunda obra maestra del grupo, una obra basada en la vida y muerte de un famoso personaje británico, ajusticiado aunque parecía ser inocente.

Un período turbulento sigue a continua – ción. Mattacks y Nicol dejan al grupo y son reemplazados por Tom Farnell (batería) y Roger Hill (guitarra) durante un breve espacio de tiempo. Swarbrick y Pegg refor – man la banda con Trevor Lucas y Jerry Donahue (guitarras), al tiempo que Mattacks regresa. *Rosie* (73) y *Nine* (73) mantienen cierta estabilidad hasta *Live* (74), álbum grabado en vivo y en el cual Sandy Denny interviene en varios temas. Mattacks se irá de nuevo este año, siendo reemplazado por Bruce Rowlands, procedente de la Grease Band, y también se irán otra vez Lucas y Sandy Denny, tras grabar juntos *Rising for the Moon* (75).

A partir de 1976, los cambios y alternati – vas serán aún más constantes. Llamados simplemente Fairport, y formados por Pegg, Rowlands, Swarbrick, Bob Brady (teclado), Dan Ar Bras (guitarra) y Ro – ger Burridge (violín), editan el LP *Gottle O'Geer* (76). Este mismo año volverán a llamarse de nuevo Fairport Convention, editando el LP *Live at L.A. Troubadour.* En el 77, *The bonny bunch of roses* mantiene a Rowlands, Swarbrick, Pegg y Nicol, lo mismo que *Tipplers tales* (78). Finalmente, con *Farewell farewell* (79), Fairport Con – vention dirá adiós, dejando tras sí una historial musical extraordinaria.



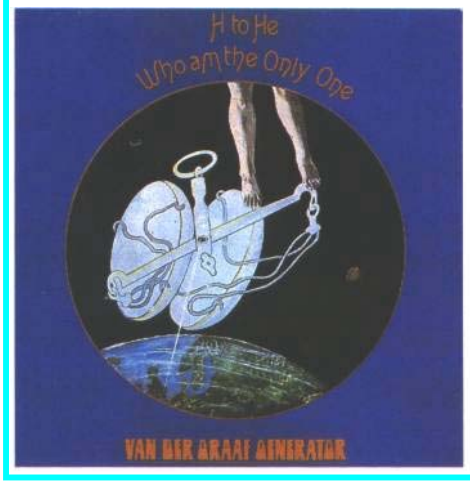
VAN DER GRAAF GENERATOR, LAS 7 VIDAS DE PETER HAMMILL

14. Van der Graaf Generator; o, lo que es lo mismo, el genio alucinado de Peter Hammill. Un grupo formado y separado varias veces a lo largo del tiempo, pero siempre en la vanguardia de su género, aún sin un éxito destacado, salvo para los puristas.

Formado, roto y vuelto a formar varias veces en su trayectoria, Van Der Graaf Generator es el grupo, la música y la proyección individual del cantante, pianis – ta y guitarra Peter Hammill.

La banda nace en la universidad de Manchester en 1967, con Peter, Hugh Banton (teclado), Guy Evans (batería) y Keith Ellis (bajo). En 1968, Hammill co – mienza a grabar en solitario su primer álbum, contando con la ayuda de sus amigos. En la grabación deciden formar de nuevo Van Der Graaf Generator y como tal editan el LP *Aerosol grey machine* (68). Con la entrada de Nic Potter (bajo), por Ellis, y la incorporación de Dave Jackson (saxo) se completa la banda, que graba su segundo álbum, *The least we can do is wave to each other* (69) y se rompe durante la grabación del tercero, *H to he who am the only one* (70), en el que interviene como músico Robert Fripp (líder de King Crimson).

Vueltos a unirse en el año 1971 sin Nic Potter, graban su mejor obra, *Pawn hearts* (71), que se edita paralelamente al primer álbum de Hammill en solitario, *Fool's mate* (71). En *Pawn hearts* vuelve a colaborar Robert Fripp. La música extraña, vanguar – dista e inquieta de Van Der Graaf Generator muestra un fuerte atractivo elitista, aunque sin llegar al éxito masivo. Tras este álbum se separan de nuevo y Peter Hammill mantiene su carrera individual a través de nuevos LP's: *Chameleon in the shadow of the night* (73), *The silent corner and the empty stage* (74), *In camera* (74) y *Nadir's big chance* (75). En 1975 vuelve a formarse la banda, con Hammill, Banton, Evans y Jackson, grabándose 4 LP's: *Godbluff* (75), *Still life* (76), *World record* (76) y *The quiet zone* (77) antes de que se produzcan nuevos cambios. En 1977, Peter Hammill graba un nuevo LP en solitario, *Over,* y los VDGG cambian. Se edita el LP en vivo *Vital live* (78) con Hammill, Nic Potter, Jackson, Graham Smith (violín) y Charles Dickie (cello). Tras ello, Hammill seguirá en soli – tario editando nuevos LP's: *Future now* (78), *Vision* (78), *PH7* (79) y *Stting targets* (81). En 1980, reagrupa una vez más a los Van Der Graaf y edita el álbum *Repeat performance,* prolongando así la disconti – nua aunque siempre notable carrera de la banda.



FAMILY, UN GRUPO MALDITO

15 y 16. Family, con su agresivo solista vocal, Roger Chapman, un grupo de gigantes con una leyenda que no alcanzó el éxito merecido y que mostró la inestabilidad de muchos grandes del rock.

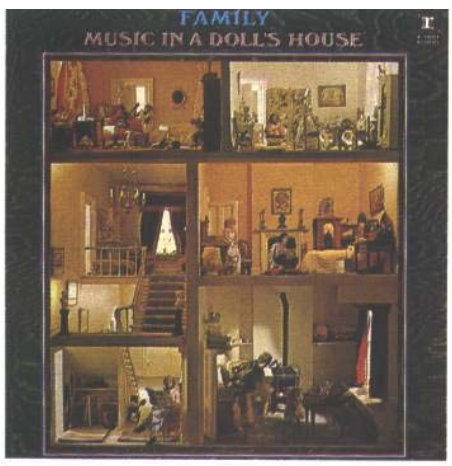
Con un cantante excitantemente caris – mático y unos músicos de entre lo mejor del rock británico, Family pudo haber sido uno de los pioneros de la transformación vanguardista en Inglaterra. Sin embargo, su leyenda se diluyó extrañamente en los seis años de su carrera, sin cruzar jamás la línea que delimita la separación entre las buenas bandas y las grandes bandas im – pulsoras de la historia.

Family nace en 1966 de la fusión de dos grupos de Leicester: Jim King and The Farinas y The Roaring Sixties; sin embar – go, su carrera comenzará en Londres en 1968. Miembros iniciales son: Roger Chapman (8-4-44), voz solista; Charlie Whitney (24-6-44), guitarra; Rob Town - sed (7-7-47), batería; Jim King, al saxo y flauta; y Rick Grech, al bajo, violin y voz. Entre 1968 y 1969, el grupo es considera – do uno de los mejores del movimiento vanguardista inglés, destacando la fuerza interpretativa de Roger Chapman, que pare – ce entrar realmente en trance en sus actua – ciones enloquecidas.

Los dos primeros LP's, *Music in a doll's house* (68) y *Family entertainment* (69), pa – recen ser el preludio de un éxito masivo; pero en 1969, tras una fatal gira americana, Rick Grech se va para unirse a Blind Faith→ y Jim King también deja la banda. Les susti – tuyen John Weider (21-4-47), que había sido guitarra de Eric Burdon and Ani – mals, y Poli Palmer (25-5-43), batería de los Blossom Toes. Con esta formación, sin duda de las mejores de su tiempo, se graban los álbumes *A song for me* (70) y *Anyway* (70). En 1971 se edita el LP recopilatorio *Old songs new songs.*

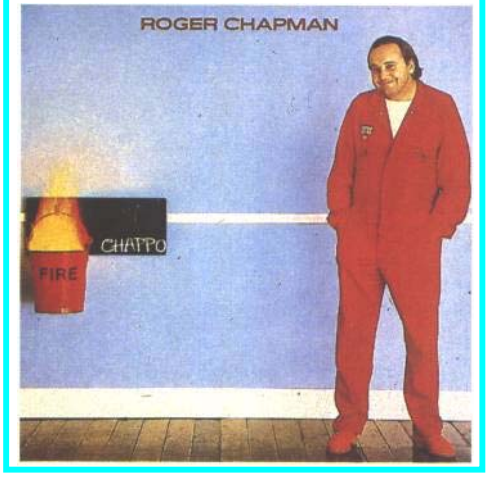
En junio de 1971, Weider se va y es sustituido por John Wetton, ex-bajista de los Mogul Thrash, con el cual se graban otros dos álbumes, *Fearless* (71) y *Bandstand* (72). En 1972, John Wetton se une a los nuevos King Crimson→ de Robert Fripp y es reemplazado por el bajista Jim Cregan, tam – bién ex-músico de los Blosson Toes y del grupo Stud. Este mismo año, en noviembre, Poli Palmer es baja y le suple Tony Ashton, batería de Ashton, Gardner and Dyke y de los Remos Four (Ashton, Gardner and Dyke fue un trío con cierto éxito en 1969 con el álbum del mismo nombre, seguido en 1972 de otro LP, *Wat a bloody long day it's been.* El grupo, sin embargo, llega al final de su carrera. Un último LP, *It's only a movie* (73), precede a la ruptura definitiva en octubre de 1973. Tras ella aparece un álbum de éxitos como despedida, *The best of Family* (74).

Tras la separación, Ashton trabajará con Jon Lord, miembro de Deep Purple→, Townsend se unirá a Medicine Head; Jim Cregan, a Steve Harley and Cockney Re – bel→; y Chapman y Whitney formarán el grupo **Streetwalkers,** actuando primero co – mo dúo pero contando con el respaldo de los



ex-King Crimson Mel Collins (flauta) y Ian Wallace (batería) y el pianista Tim Hinck – ley, así como de Bobby Tech (guitarra) y Phil Chen (bajo). Después de un primer LP, *Streetwalkers* (74), Chapman y Whit – ney contarán definitivamente con Tech, John Plotel (bajo) y Nicko (batería); pero en una interesante serie de álbumes, nin – guno marcó la menor cota de trascenden – cia: *Downtown flyers* (75) y *Red card* (76) fueron los primeros, seguidos de *Vicious but fair* (77) y *Live* (doble, 77), estos dos últimos con Michael Feat al bajo y David Dowle a la batería, junto a Chapman, Whit – ney y Tench.

Separados los Streetwalkers en 1977, **Chapman** seguirá ya en solitario grabando los álbumes *Chappo* (79), *Live in Hamburg* (79) y *Mail order magic* (80), todavía con su excitante poderío vocal pero lejos del fulgor marcado con la aparición de Family en 1968.



MOOG, LA REVOLUCIÓN DEL TECLADO

El sintetizador Moog es sin duda la gran aportación de la electrónica, en materia de sonido, en los años finales de la década de los 60; constituye una pieza fundamental del cambio sónico experimentado por el rock a partir de 1969, con la plena inmer – sión en la onda vanguardista, de la cual el complejo de aparatos surgidos del senteti – zador fue responsable en buena parte.

Creador e impulsor de la nueva herra – mienta fue Robert Moog (1934, Nueva York). Hijo de un ingeniero electrónico y excelente pianista, combinó su calidad como músico con los estudios de ingenie – ría, electrónica y física. Doctorado en inge – niería física en la universidad de Cornell, Nueva York, Robert Moog y un colega llamado Herbert Detusch comenzaron sus experimentos en los sistemas de sintetiza – dores, y sus constantes aportaciones fue – ron rápidamente adaptadas por algunos de los principales artistas del mundo. La manejabilidad del sintetizador y su bajo costo, así como sus posibilidades ilimita – das de sonido, lo popularizaron muy pron – to. Los primeros grupos que utilizaron uni – dades de sintetizadores, comenzando con el melotrón y terminando por el clási – co sintetizador Moog, fueron los Moody Blues, los Rolling Stones, los Beatles, ade – más de artistas que se especializaron di – rectamente en su uso. En 1969, la mayoría de las grandes bandas basaron en el sinte – tizador parte de su potencial; así ocurrió con Emerson, Lake and Palmer, King Crimson, Yes, Pink Floyd, y hasta con solistas como Stevie Wonder, que fue un maestro.

En síntesis, el sintetizador es un órgano con un número infinito de combinaciones electrónicas y sonidos manejados por el panel de mando. Puede aplicarse tanto a una guitarra como a una batería, pero los teclados han sido los grandes beneficia – rios del sintetizador, porque es en sí un teclado. Su importancia en los estudios de grabación fue fundamental en la mejo – ra de las técnicas de grabación desde final de los 60; pero su poderío sonoro se puso pronto de manifiesto también en los grandes shows en vivo, abriendo un cam – po ilimitado que en los años 80 se ha visto impulsado a cotas aún más increíbles con la plena aparición de la música electrónica y pautas conceptuales basadas casi en el modernismo y la música concreta. La fan – tasía del sonido, unas veces clásicas y exu – berante y otras veces sofisticada y fría, es una de las características más importantes y el principal reto en la progresión sónica que conduce al año 2000. El sintetizador ha abierto una puerta al infinito que está todavía en sus albores.

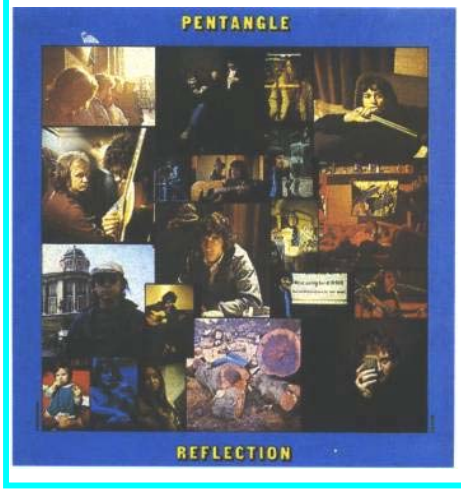
PENTANGLE,
EL PURISMO
DEL FOLK BRITÁNICO

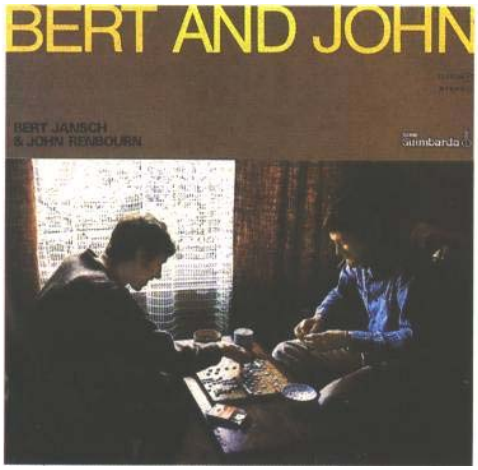
Formado en 1967, Pentangle es el grupo folk británico más genuino de la segunda mitad de los años 60 y primeros años 70, gracias a una refinada calidad y a una elegancia instrumental basada tanto en la voz de su cantante solista, Jacqui McShee, como en el liderazgo de sus dos guitarras solistas, John Renbourn y Bert Jansch. Finalmente, la sección de ritmo, con el batería Terry Cox y el bajista Danny Thompson, creaba el contrapunto folk – rock a la sonoridad del quinteto.

Los orígenes de Pentangle se remontan a Renbourn y Jansch. John Renbourn gra – ba en 1965 su primer LP, *John Renbourn,* con Bert Jasch y otros músicos. El si – guiente álbum, *Bert and John* (66), les presenta a ambos formado dúo. En el tercero, *Another monday* (67), interviene como cantante Jacqui McShee pero no Jansch, que tiene su propia carrera como solista. Bert también había debutado en 1965 con el LP *Bert Jansch.* Después del disco grabado a dúo con John Renbourn, había editado *It don¡t bother me* (66), *Jack Orion* (66) y *Nicola* (67).

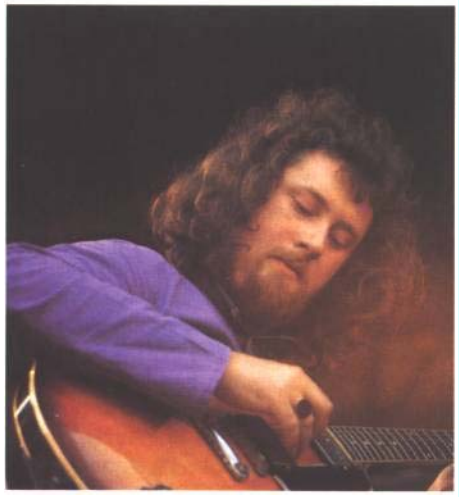
En 1967, Renbourn y Jansch, con Jacqui McShee, deciden unirse y crear Pentangle, incorporando al mejor bajo y al mejor batería de la esfera folk de este momento, Danny Thompson y Terry Cox. La unión de todos ellos origina una banda singular, que pronto adquiere fama y popularidad, aunque nunca será un grupo de éxitos ni hits. *The Pentan – gle* (68) y *Sweet child* (68) son los dos primeros álbumes del quinteto. Con *Sweet child* (doble) y el siguiente, *Basket of light* (69), alcanzan su auténtica dimensión, que mantendrán con *Crouel sister* (70), *Reflection* (71) y *Solomon's seal* (72). En marzo de 1973, el quinteto se separa, tras haber cumplido una etapa fundamental en la histo – ria folk británica. Tanto Renbourn como Jansch habían seguido grabando en solita – rio, al margen de Pentangle. John había editado varios LP's: *Sir John Alot of merre Englandes musik thynge and ye grene knyghte* (68), *The lady and the unicorn* (70) y *Faro Annie* (72); y Bert, los LP's *Birthday blues* (69) y *Rosemary Lane* (71).

Con el fin de Pentangle, en años sucesi – vos se editarán varios álbumes recopilato – rios de la obra del quinteto: *History book* (72), *Pentangling* (73), *Pentangle collection* (75) y *Anthology* (78). John y Bert continua – rán sus carreras individuales: John Ren – bourn, con los LP's *So clear* (73), *Heads and tails* (74), *The hermit* (77), *Maid in Bedlam* (77), *John Renbourn and Stefan Grossman* (78, con Stefan Grossman), *Black balloon* (79) y *The enchanted garden* (80); y Bert Jansch, con *Box of love* (72, recopilación de éxitos), *Moonshine* (73), *L.A. turnaround* (74), *Santa Barbara honeymoon* (75), *A rare conundrum* (77) y *Avocet* (79), más otras recopilaciones, como los 4 volúmenes de *Early Bert* (76-77) y *Anthology* (78).

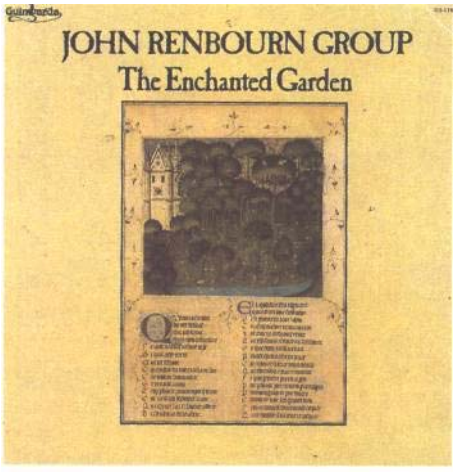




17, 18 y 19. La pureza de Pentangle, su calidad y su sencillez, les convirtieron en una banda modélica en su género, dentro de la élite de conjuntos al margen de las listas de éxitos y discos millonarios. A la derecha, sus dos guitarras, Bert Jansch (arriba) y John Renbourn (abajo).



Del resto de los miembros de Pentangle, Jacqui McShee continuó cantando aisla – damente, pero sin grabar ni formar ningu – na otra banda, y Cox y Thompson mantu – vieron su prestigio como músicos de se – sión y acompañando a otros artistas.

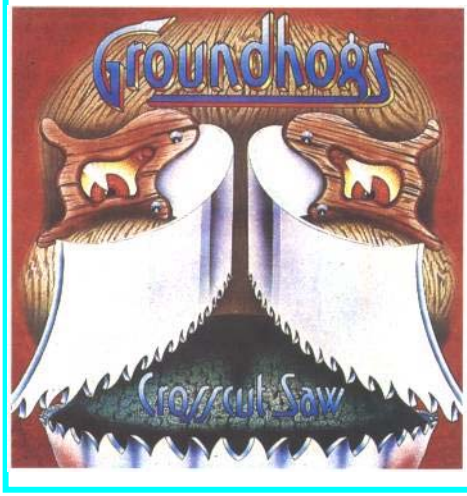


20. Groundhogs, con su líder Tony McPhee (a la derecha), un excelente grupo de blues en la vanguardia del cambio iniciado en 1968 en Inglaterra.

GROUNDHOGS, LA ALQUIMIA DE T. S. McPHEE

Guiado por el talento artístico y por la calidad como guitarra de Tony McPhee, Groundhogs es uno de los grandes aun – que minoritarios grupos de rhythm and blues británico de mitad de los 60, y a partir de 1968, año en el que se estabilizan y comienzan a grabar, uno de los mejores conjuntos de blues vanguardista.

Los orígenes de Groundhogs se remon – tan a 1963, y el nombre lo toman de un tema de John Lee Hooker. Los miembros iniciales son: Tony S. McPhee (22-3-44), guitarra y voz; Pete Cruickshank (2-7-45), bajo; John Cruickshank, voz y armónica; David Boorman, batería; y Bob may, piano. Durante dos años se dedicarán a hacer de teloneros de los mejores artistas de blues que pasan por Inglaterra. Acompañando a John Lee Hooker precisamente se gra – bará uno de sus conciertos, que dará pie al LP *John Lee Hooker with The Ground – hogs.* En 1965 se separan por problemas económicos y estructurales.

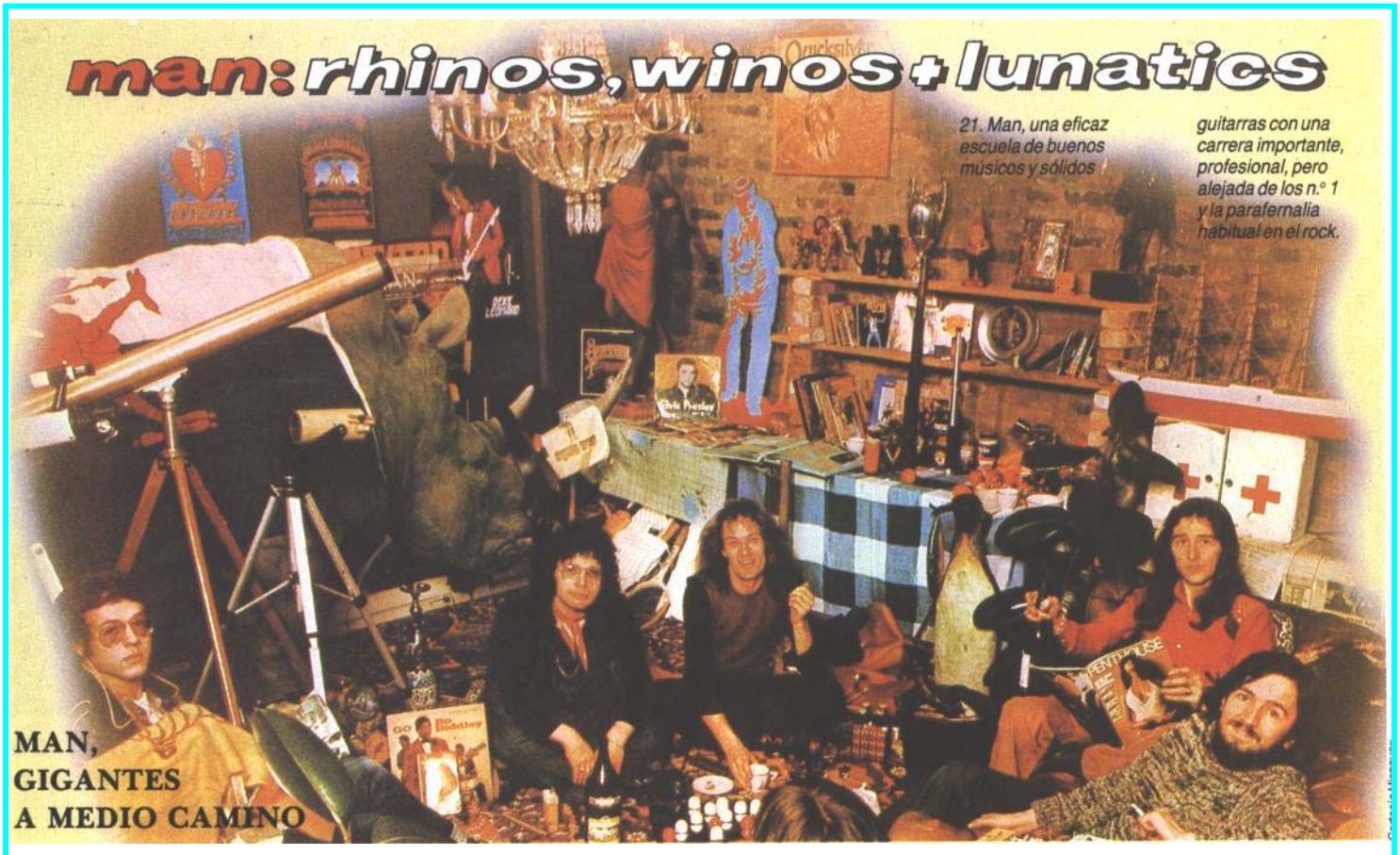


En 1968, Tony McPhee y Pete Cruick – shank reforman el grupo, con Ken Pustelnik (batería) y Steve Rye (armónica). Su pri – mer álbum es *Scratching the surface* (68). Tras él se va Rye, y ellos siguen como trío en *Blues obituary* (69). El éxito les llega finalmente con *Thank Christ for the bomb* (70). Seguirán dos álbumes de plena con – firmación: *Split* (71) y *Who will save the world? The mighty Groundhogs* (72).

Pustelnik deja la banda en 1972 y le sustituye el ex-batería del grupo Egg Clive Brooks. Dos nuevos LP's, *Hogwash* (72) y *Solid* (74), llevan a la separación (en el último vuelve a intervenir Pustelnik). Antes de *Solid,* Tonic McPhee había grabado su primer LP en solitario, *The two sides of Tony (T.S.) McPhee* (73). Como cierre de esta primera etapa se edita el LP recopila – torio *The best of 1969-72* (74).

En 1976, Tony McPhee vuelve a formar los Groundhogs, con Dave Wellbelove (guitarra), Martin Kent (bajo) y Mick Cook (batería). Se graban los álbumes *Crosscut saw* (76) y *Black diamond* (76), tras lo cual terminan separándose. A partir de este momento, Tony McPhee desaparece del primer plano de la actualidad, aunque no de la música. Formando dúo con la cantan – te Jo-Ann Kelly, grabó los álbumes *Me and the devil* (68), *I asked for water, she gave me gasoline* (69) y *Same thing on their minds* (71). De Groundhogs existe un ál – bum grabado en vivo, *Live at Leeds* (71); tomado inicialmente como pirata, llegó a considerarse en algunas antologías co – mo LP oficial de la banda, dada su calidad.

man: rhinos, winos + lunatics



21. Man, una eficaz escuela de buenos músicos y sólidos guitarras con una carrera importante, profesional, pero alejada de los n.º 1 y la parafernalia habitual en el rock.

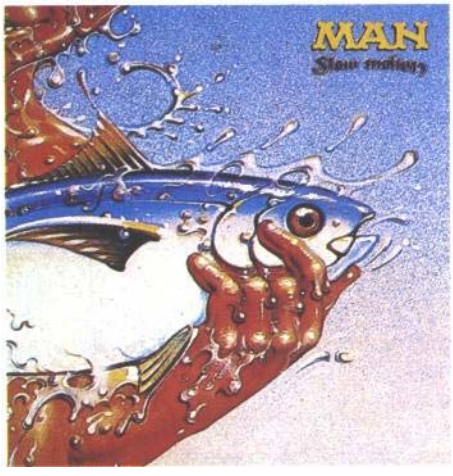
MAN, GIGANTES A MEDIO CAMINO

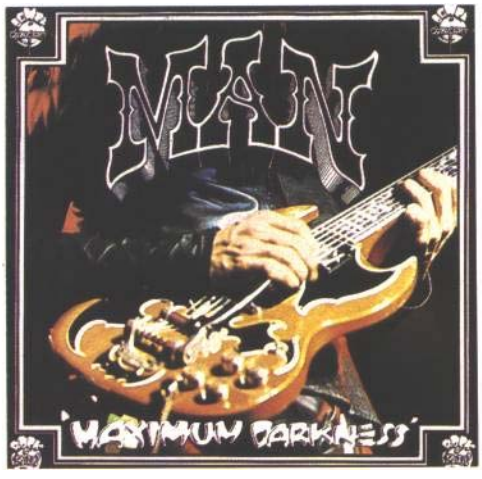
El grupo Man nace a mitad de los años 60, formado inicialmente por Mickey Jones (guitarra), Ray Williams (bajo y voz), Jef – frey Jones (batería) y Clive John (órgano). En el año 1968, con la entrada del guitarra Deke Leonard, graban su primer y magnífi – co LP, titulado *Revelation,* que les confir – ma como una de las mejores bandas ingle – sas del momento, con influencias america – nas centradas en la nueva música de California. Después del disco *Two ounces of plastic with a hole in the middle* (659), se van Jeffrey Jones y Ray Williams, que son sustituidos por Terry Williams y Martin Ace respectivamente. Con esta formación se graba a continuación una serie de álbu – mes: *Man* (70), *Do you like it here now? Are you settling in?* (71) y *Live at the Padgett Rooms, Penarth* (72).

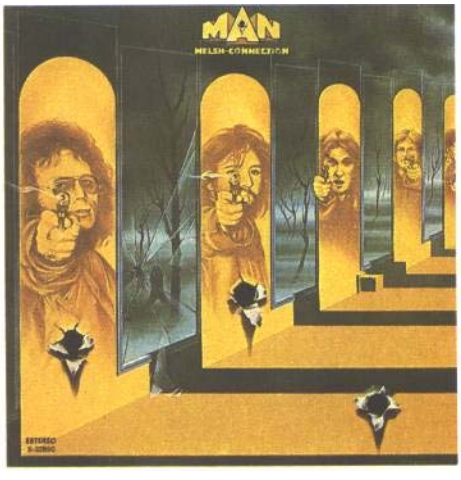
En 1972, Deke Leonard graba en solitario el LP *Iceberg,* y Martin Ace deja el grupo. Clive John vuelve después de querer mar – char también en solitario, y Man configura una nueva formación dando entrada a Will Youatt (bajo) y Phil Ryan (teclados). Graban el LP *Be good to yourself at least once a day* (72), y en *Back into the future* (73) Tweke Lewis sustituye a Ryan. En 1973 se edita el LP recopilatorio *Golden Hour,* y se va Clive.

En 1974, el éxito afianza a Man. El LP *Rhinos, winos and lunatics* es considerado su mejor álbum. Regresa Deke Leonard y marchan Youart y Lewis, que son sustitui – dos por Ken Whaley (bajo) y Malcolm Morley (teclados); éste, sin embargo, les dejará poco después. Con el grupo formado por Mickey Jones, Terry Williams, Deke Leonard y Ken Whaley se graba *Slow motion* (74).

En 1975, Whaley se marcha, reempla – zándole brevemente Martin Ace. Este año, uno de los mejores guitarras de la costa oeste americana, John Cipollina (miembro de Quicksilver Messenger Service →), se une a Man para una gira británica que se realiza en mayo. En ella se graba el exce – lente álbum *Maximun darkness* (75). Des – pués del auge obtenido con la simbiosis Cipollina-Man, el grupo sufre una nueva reestructuración. Regresa Phil Ryan, entra como nuevo miembro John McKenzie (ba – jo y voz) y se va Ace. El álbum *Welsh connection* (76) comienza a marcar sin embargo el declive, que llega con *All's well that ends well* (77), tras el cual Man se separa. De sus miembros, el único que logrará el éxito futuro sera Mickey Jones, que forma Foreigner → en 1977.







EL ’68 EN EL CAUDAL AMERICANO

Estados Unidos no acusó tanto como Inglaterra la convulsión interna que acabaría con el pop y daría paso al vanguardismo. El amplio mercado americano, que man – tenía una proposición de 6 a 1 con respecto al británico y aún mayor con relación a otros países, era capaz de asimilarlo todo sin necesidad de acabar con nada. A lo largo del ’68, en Estados Unidos coexistieron pacífica – mente el rock y el pop, el folk-rock y el blues, y modas o tendencias tan dispares como el soul o el bubble-gum sound. A lo largo de estos meses, los acontecimientos que marcarían la historia serían la vuelta de Bob Dylan y de Elvis Presley, el desgarro emocional de Janis Joplin y la aparición de *Hair,* la gran ópera-rock que cambiaría de raíz muchas estructuras, musicales, teatrales y sociales.

También más que nunca, el año tuvo un evidente matiz político. Fue año de elecciones y de violencia. Martin Luther King caía asesinado el 3 de abril; y Robert Kennedy, en plena campaña electoral. El primero era el gran líder negro que había esperado América, el hombre de la paz, de la resistencia pacífica; el segundo era la gran esperanza blanca, el hermano que podía continuar la labor de John Kennedy. Las dos muertes sacudieron Estados Unidos, pero no fueron los únicos acontecimien – tos. En Europa se producirían dos hechos de una singular trascendencia. El 4 de mayo, los estudiantes de la Sorbo – na de París iniciaban su turbulenta revuelta que daría pie al llamado «Mayo francés». Eran los días de «la imagina – ción al poder», el primer aviso de que los felices 60 iban a dar paso a unos controvertidos 70. Y en agosto, concretamente el día 20, las tropas soviéticas invadían Checoslovaquia, uno de los países satélite de la Unión Soviética que estaban mostrando «demasiada» liberaliza – ción interna, «demasiada» occidentalización.

Y, en medio de todo esto, el 12 de octubre se inaugura – ban los Juegos Olímpicos de México.

¿Quién le ponía música a la historia?

1-4. Los cambios en el mundo han estado vinculados siempre con el rock y su evolución. En 1968, las muertes de Martin Luther King y Bob Kennedy, el Mayo francés o la invasión de Checoslovaquia por los tanques rusos tras la primavera de Praga fueron factores deter- minantes de una larga serie de pequeños giros, en un año frontera para la música, año en el que perdería su último vestigio pop para cruzar la frontera del vanguardismo.

Magnum/Zardoya

Magnum/Zardoya

Zardoya

Zardoya

LOS ÉXITOS DE LA TRANSICIÓN

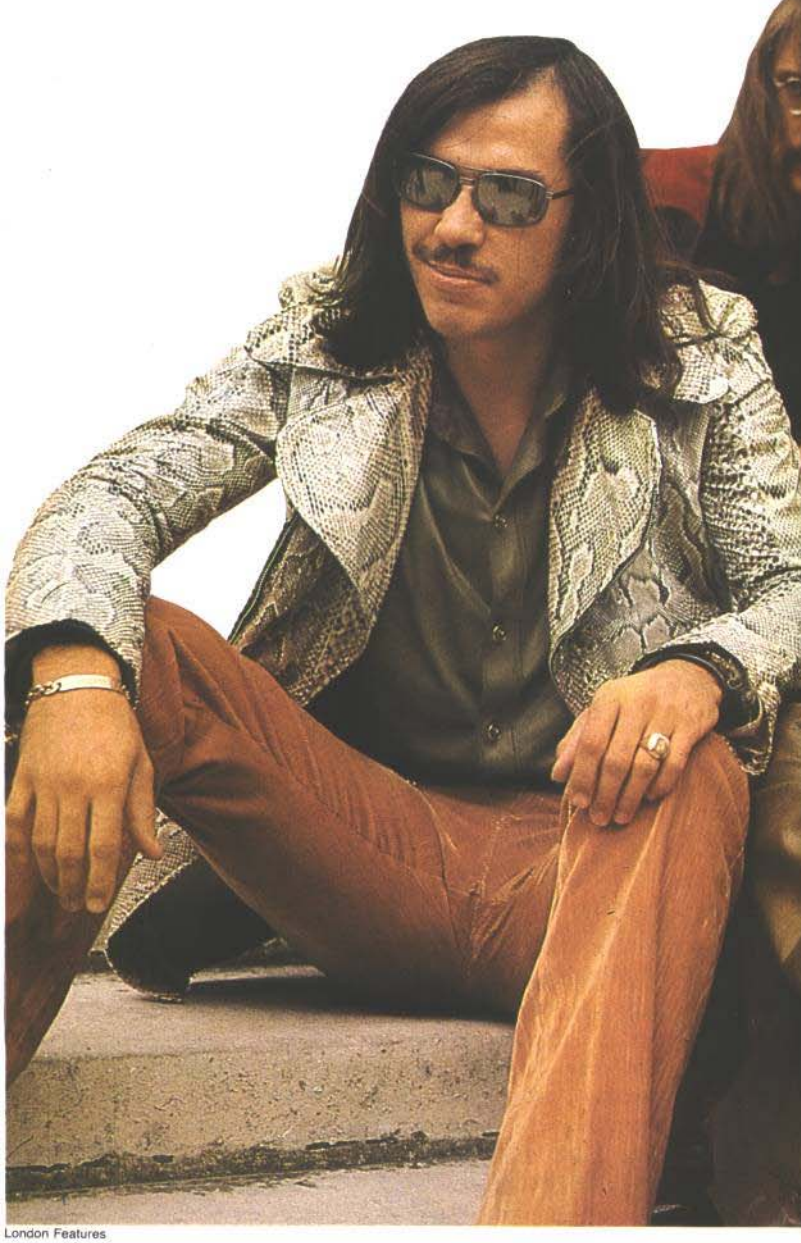
Hey Jude sería elegida la mejor canción de 1968 en América; y el álbum *Disraeli gears,* de Cream, el mejor LP. Dos ingleses en la cima del año estadounidense, y era normal. La huída de líderes ingleses al país del dólar sería un hecho natural a partir de 1968, con especial vigor en 1969. Pero ya antes, la invasión había allanado el terreno. Entre los triunfadores ingleses de este año en Estados Unidos hay que citar a los Bee Gees, Mary Hopkin, Georgie Fame, Rolling Stones, Manfred Mann, Donovan y Arthur Brown. Un francés, Paul Mauriat, al frente de su gran orquesta, colocaba el instrumental *Love is blue* entre los mejores.

Hits USA made in '68

Las sensaciones estadounidenses fueron varias. Los Doors, con su nuevo n.º 1 *Hello, I love you* y sus álbumes *Strange days* y *Waiting for the sun.* Los triunfales Gary Puckett and The Union Gap, con sus tres hits consecuti – vos: *Woman woman, Young girl* y *Lady willpower.* Otis Redding, que, después de muerto, es n.º 1 con *Sittin' on the dock of the bay.* Tommy James and The Shondells, con el feroz *Mony mony.* Simon and Garfunkel, que logran su mejor creación con *Mrs. Robinson,* tema que se incluye en la banda sonora del film *The graduate* y que representa el más importante éxito comercial y popular para el dúo; la película, interpretada por Dustin Hoffman, será una de las más taquilleras del año. También del cine extrae Hugo Montenegro su n.º 1: *The good, the bad and the ugly* (El bueno, el feo y el malo), con el Nuevo héroe del Oeste Clint Eastwood. Bobby Goildsboro, un veterano de la música americana, poco menos que convertido en un stándard, triunfa con *Honey,* una dulzona canción que pasará varias semanas en el n.º 1 de las listas.

El rock duro

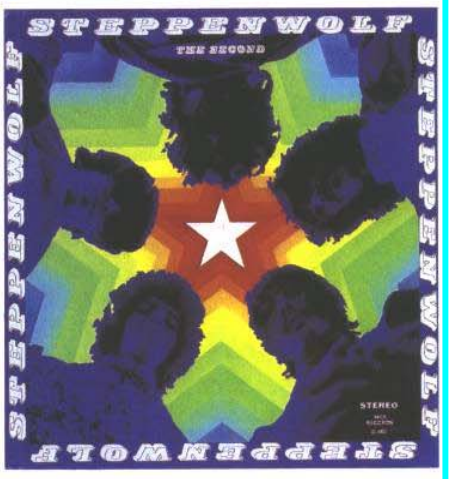
La aparición de grupos de rock cada vez más «fuertes» es un preludio de lo que será 1969. Steppenwolf* es uno de ellos, y su hit *Born to be wild,* una de las canciones más salvajes y descarnadas del año. La moda *heavy,* de la que luego será líder Led Zeppelín, tiene un arranque extraor – dinario con el grupo Iron Butterfly*, sin duda una de las bandas más injustamente ignoradas de la historia. Iron Butterfly editará a finales de 1968 el vital *In-a-gadda-da-vida,* álbum que en una de sus caras ofrece un único tema, que es el que le da título. No sólo por el rompimiento estructural en torno a la medición del rock, sino por la gran cantidad de aportaciones que el cuarteto ofrecía con *In-a-gadda-da-vida,* el grupo merece una página especial en la historia. El LP sería a lo largo de 1969 una de las llaves del vanguardismo. Por desgracia, Iron Butterfly no supo continuar el camino iniciado y acabaría desapare – ciendo oscuramente, cuando después de su n.º 1 se esperaba lo mejor.

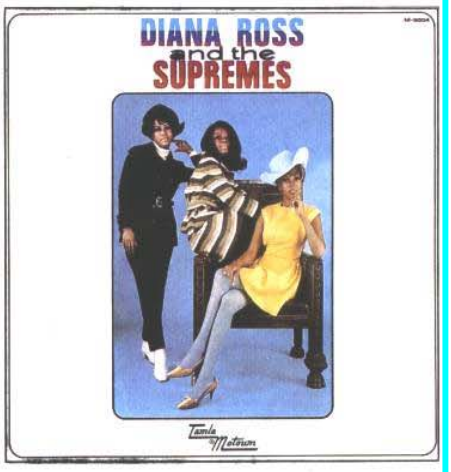


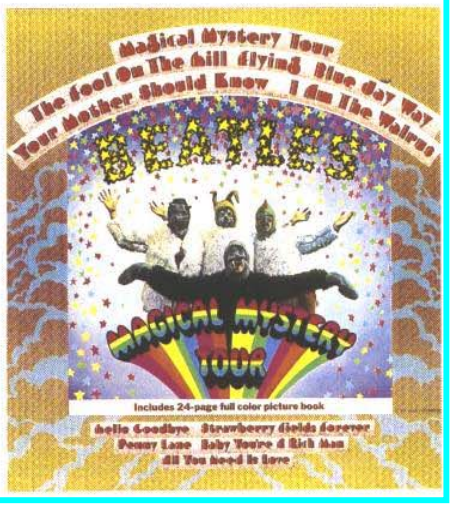
London Features

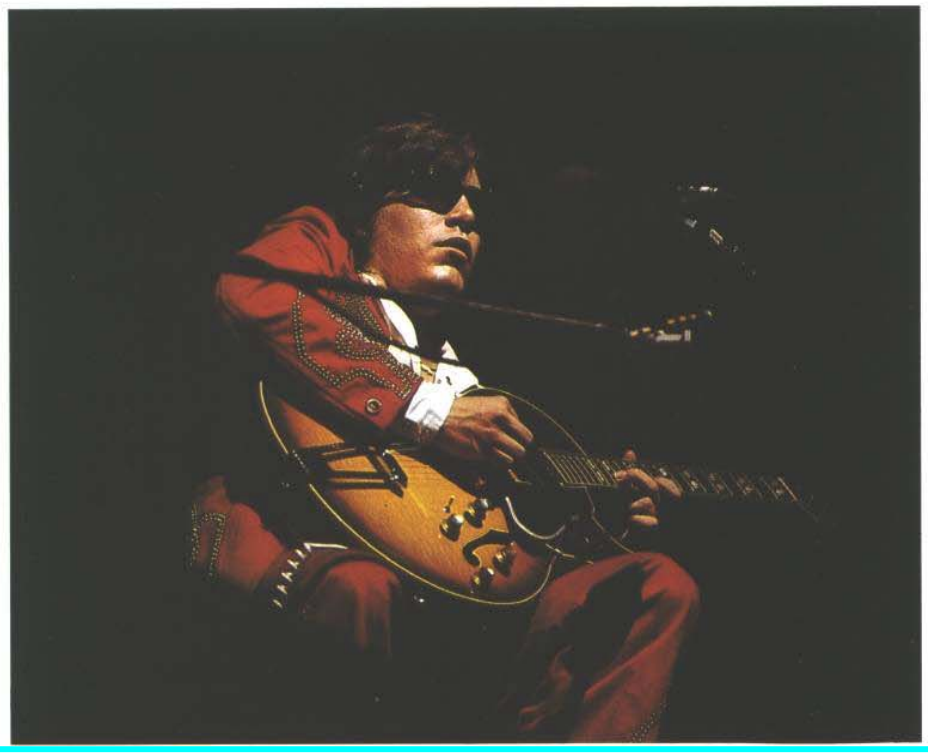
5, 6 y 7. Arriba, Steppenwolf, uno de los más importantes grupos de rock duro surgidos en la América del 68. Abajo, dos solistas muy dispares: Johnny Rivers (izquierda) y José Feliciano (derecha), el primero procedente de los clubs de Los Angeles y el segundo de Puerto Rico. Los tres incluirían LP's suyos entre los álbumes del año 68: Steppenwolf, el LP Steppenwolf; *Johnny Rivers,* Realization; *y ese estilista de la guitarra que es José Feliciano, su LP* Feliciano.

8-11. A la derecha, cuatro discos clave del 68. En este año, Simon and Garfunkel consiguen su mayor éxito comercial con el tema Mrs. Robinson, *incluido en la banda sonora de la película* El graduado; *en ese mismo año,* Steppenwolf *edita sus dos primeros álbumes:* Steppenwolf *y* Steppenwolf the second; *y entre los álbumes del año están también el LP de éxitos de Diana Ross y las Supremes y el* Magical mystery tour *de los Beatles.*









La moda chicle

La moda chicle, el Bubble-gum sound*, merece un rápido apartado especial en estas páginas. Surgió, se disparó, triunfó, dio unos artistas y unas canciones comerciales y bailables... y desapareció tan súbitamente como había aparecido. Fue un singular fenómeno que, estando en Estados Unidos, representó millones de discos vendidos. La propia cortedad de miras del Bubble-gum sound determinó su final, máxime cuando en 1969 todo se disparó girando en torno al rock.

Los álbumes, el comienzo del desarrollo

Entre los LP's del año 1968 se observa con una claridad aún superior el mayor peso específico que adquiere el rock frente al pop en sí mismo en Estados Unidos. Por otro lado, el álbum, como concepto de obra y también como exponente de los grandes artistas, que no pueden ceñirse exclusivamente a la limitación que les impone el single, comienza a figurar masivamente en la discografía internacional ya desde esta época.

EL BUBBLE-GUM SOUND, MODA PARA TEEN-AGERS

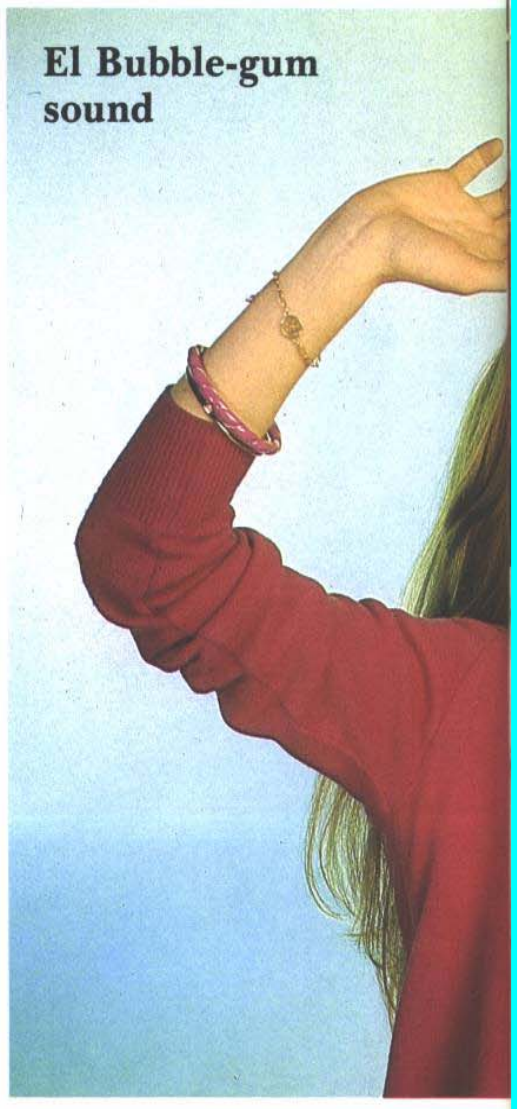
El Bubble-gum fue una de las modas pop más comerciales –y también más fugaces– del período 1968-69, dirigida a un público muy juvenil. Las canciones del Bubble-gum sound tenían una estructura simple, mantenida con el ritmo del bajo, y voces agudas con entonación nasal, muy característica en todos los grupos del movimiento. Máximos responsables del auge de este pseudo-género son Jerry Kasenetz* y Jeff Katz*, que provenían de marcas comerciales como Music Explosion y Rare Breed y que forman su propia compañía, la Super K Productions en el sello discográfico Buddah Records*. Esta compañía, que cuenta en el mercado desde 1967, está dirigida por Neil Bogart (1943), y él será el responsable final de la aparición de los primeros discos entronizadores de la nueva moda. En 1968, la explosión Bubble-gum llevará a la fama a muchos grupos, como Ohio Express*, 1910 Fruitgum Company*, Captain Groovy, Shadows of Knight, Lemon Pipers*, etc. El éxito final de The Archies* en 1969, con *Sugar sugar,* marcará el techo y también el fin del movimiento, que desaparece tan súbitamente como había empezado.

12-15. La historia del Bubble-gum sound –el sonido del chicle– se resume en una imagen –la de una adolescente haciendo un «globo» de chicle–, en unos discos –de Lemon Pipers, los Archies y Ohio Express, tres de los grupos más representativos de esta moda– y en los datos millonarios de sus principales figuras. El Bubble-gum sound fue toda una bocanada comercial y divertida en la América del 68.

BUDDAH RECORDS, LA EDITORA DEL CHICLE

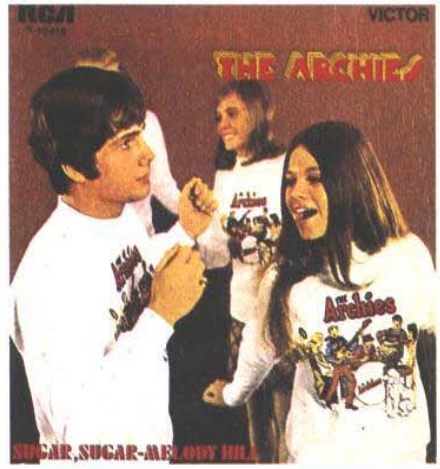
Buddah Records nace en 1967 de la mano de Neil Bogart, que procedía de la Cameo-Parkway Records. A través de acuerdos con etiquetas ya formadas y productores independientes, tales como Super K Productions, Kama Sutra y Vini Poncia entre otros, pronto logra un catálogo que en 1968 cristalizará en la explosión del Bubble-gum sound* y en el lanzamiento de artistas tales como 1910 Fruitgum Company* y Ohio Express*.

Sin embargo, no sólo fue la moda Bubblegum la que configuró el éxito inicial de Buddah. Hasta comienzos de los 70, la editora contará con artistas sumamente variados: algunos veteranos, como Chubby Checker o Isley Brothers; y otros impulsados por la propia compañía, como Melanie, Brewer and Shipley y los Edwin Hawkins Singers. Paul Anka y Gladys Knight and The Pips fueron algunos de los últimos fichajes sensacionales antes de que Neil Bogart dejara la empresa en 1974 para pasar a ser el responsable del éxito de otra compañía: Casablanca Records (su primera gran estrella fue el grupo Kiss→). A partir de 1974, Buddah perdió su papel influyente, aunque siguió contando con una gama de artistas excelentes, desde los conocidos Sha Na Na, Stories, Barbara Mason o Charlie Daniels, hasta otros que eran menos populares, como Variations o Isis→.

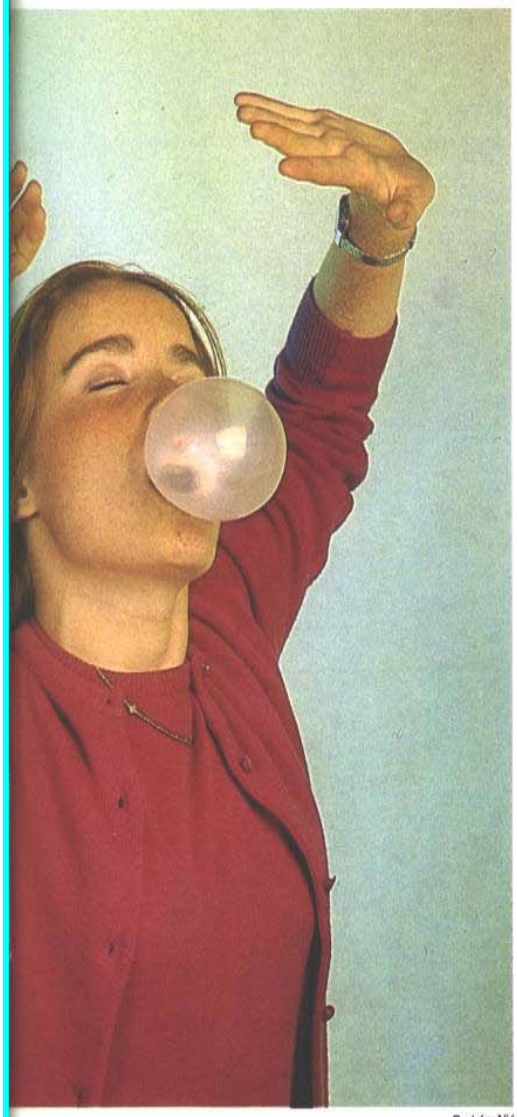


LEMON PIPERS

Grupo estadounidense, formado por: Ivan Browne (1947), voz solista y guitarra; Steve Walmsley (1949), bajo; Bill Bartlett (1946), guitarra; Bill Albough (1948), batería; y Reg Nave (1945), teclados. En 1968 consiguen un éxito internacional gracias al tema *Green tambourine,* al que seguirán *Rice is nice* y *Jelly jungle (of orange marmalade).* El grupo desaparecerá en 1969, al cesar la moda Bubble-gum.



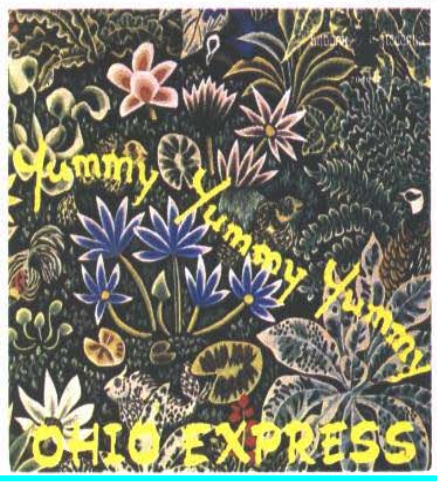
En 1968, la presencia del rock es abundante y masiva. Bandas sonoras como las de *Dr. Zhivago* o *Camelot* no figuran entre los mejores LP's. Salvo inclusiones más clásicas, como la de Sergio Mendes y su Brasil '66 o la de Herb Alpert y sus Tijuana Brass, los mejores LP's son los de Cream *(Disraeli gears* y *Wheels of fire)*, Jimi Hendrix *(Are you experienced?* y *Axis: bold as love)*, Aretha Franklin *(Lady Soul* y *Now)*, Simon and Garfunkel (la banda sonora de *The graduate* y *Parsley, sage, rosemary and thyme)*, Beatles *(Magical mystery tour* y todavía el *Sgt. Pepper's)*... y muchos más, como Dylan y su *John Wesley Harding*, Doors con *Waiting for the sun*, Janis Joplin con *Cheap Thrills*, Vanilla Fudge y su LP del mismo título, los *Greatest hits* de Diana Ross y las Supremes, los restos de los Monkees con *The birds, the bees and The Monkees* y *Pisces, Aquarius, Capricorn and Jones Ltd.*, la aparición de José Feliciano* y su álbum *Feliciano*, Steppenwolf y su LP del mismo título, Johnny Rivers* con *Realization* y Bobby Goldsboro como puente hacia otros géneros más clásicos.



Pedrós Alió

1910 FRUITGUM COMPANY

Grupo estadounidense formado en Lynden, Nueva Jersey, en 1967 y que actúa con diversos nombres (Jeckell and Hyde, The Odyssey, The Lower Road, etc.). Con la moda del Bubble-gum sound, toman su nombre definitivo de una marca de chicles. El grupo inicial está formado por: Pat Karwan (1949), guitarra solista; Steve Mortkowitz (1949), bajo; Frank Jeckell (1947), guitarra de ritmo; Floyd Marcus (1949), batería; y Mark Gutkowsky (1950), órgano. De la mano de la Kasenetz-Katz, su primer disco, *Simon says*, llega al n.º 1 y se convierte en uno de los mayores éxitos comerciales de 1968, alcanzando tres millones y medio de copias vendidas. En abril de 1968, Bruce Shaw y Dave Peck sustituyen a Marcus y a Mortkowitz respectivamente, pero el quinteto mantiene su línea de éxitos con sus siguientes singles: *1, 2, 3, red light, Goody goody gumdrops* y, ya en 1969, *Indian giver.* Con constantes cambios en la banda, que la transforman por completo sin perder su estilo ni sonoridad, 1910 Fruitgum Co. queda formada en 1970 por Bruce Shay a la guitarra y voz, Chuck Trois a la guitarra solista y voz, Larry Ripley al bajo, Rusty Oppenheimer a la batería y Mark como voz solista y órgano. Los últimos hits de la banda son *Special delivery* y *The train*, antes de desaparecer en 1970 dejando lo mejor de su obra en los LP's *1, 2, 3, red light, Indian giver* y *Hard ride.*



KASENETZ-KATZ SINGING ORCHESTRAL CIRCUS

Jerry Kasenetz y Jeff Katz fueron los responsables máximos del invento musical del Bubble-gum sound. Para aprovechar su impacto, formaron en 1968 una maxi-banda con dos docenas de músicos, incluidos los pupilos de todas sus bandas. Con su tema *Quick Joey Small (Run Joey run)*, alcanzarán un notable éxito aislado, que no tendrá continuidad.

OHIO EXPRESS

Grupo estadounidense, formado por: Douglas Grassel (1949), a la guitarra de ritmo; Dale Powers (1948), a la guitarra solista; Jim Pfahler (1948), al órgano; Dean Kastran (1949), al bajo; y Tim Corwin (1949), a la batería. Formados en 1965 en Mansfield, Ohio, son descubiertos y lanzados por Super K Productions (Jerry Kasenetz y Jeff Katz) en 1967, con el impacto inicial de *Beg, borrow and steal.* En 1968, el grupo llega al n.º 1 con el éxito comercial de *Yummy, yummy, yummy*, uno de los temas más difundidos del año en plena apoteosis del Bubble-gum sound. Después de otros hits menores, como *Chewy, chewy, Down at Lulu's, Sweeter than sugar, Mercy, Pinch me* y *Sausalito* ya en 1969, el grupo desaparecería. Sus LP's fueron *Ohio Express* (68), *Salt water taffy* (68), *Chewy, chewy* (68), *Mercy* (69) y *Very best* (69).

ARCHIES

A pesar de que el éxito mundial de los Archies se produce en 1969, con el n.º 1 de *Sugar sugar*, los orígenes de la idea se remontan a 1968, con la aparición del Bubble-gum sound. Los Archies serán un invento televisivo al estilo de los Monkees, una serie de dibujos animados con canciones interpretadas por músicos de estudio. La serie estaba basada en los dibujos de John L. Goldwater, creados en 1942 y publicados en «tiras cómicas» en la prensa americana. Convertidos sus personajes en protagonistas de una serie por Don Kirshner, responsable del show de los Monkees en 1966 y 1967, las canciones grabadas para los diversos episodios alcanzaron gran popularidad, en especial gracias a *Sugar sugar*, al que seguiría el éxito de *Jingle jangle.* Al frente de los músicos de sesión, el cantante solista Ron Dante (1948) sería el único nombre popularizado y beneficiado por el impacto, ya que del anonimato pasaría a iniciar una carrera individual después de poner la voz a The Archies, aunque sin relieve popular.

UN COUNTRYMAN LLAMADO BOB DYLAN

Sin duda, una de las páginas más esperadas de la historia, desde el verano de 1966, era la reaparición de Bob Dylan. El accidente de moto le había tenido muchos meses silencioso. La aparición de un LP de éxitos en mayo del 67 poco había ayudado a ver la realidad del Dylan del futuro, especialmente después de su último álbum, el doble *Blonde on blonde*, editado en 1966 poco antes del accidente.

16 y 17. Bob Dylan reaparecerá en 1968 después del ostracismo que siguió a su accidente de 1966. Su álbum John Wesley Harding *(abajo, a la derecha) es una vuelta a la naturalidad, y en él, Bob se muestra mucho más desnudo y sentimental que nunca hasta ese momento. Fue una resurrección esperada, que le encumbró de nuevo hacia el éxito.*

La recuperación de Bob

Dylan, como se ha visto en 1967, pasó un año de recuperación y posteriormente ocupado en dos hechos: la renovación de contrato con la CBS y sus sesiones de ensayo en los sótanos de Big Pink, la casa de la colina de West Saugerties, en Woodstock, con The Band*. Una vez solventado el contrato que le mantenía unido a CBS, había ido a Nashville para grabar su nuevo LP. ¿Por qué Nashville?

Bien, el nuevo Dylan tenía en ello la sorpresa de su regreso, el arma de doble filo de su reaparición. Después de su controvertido paso al rock, en forma primero gradual y después directa, y cuando todo el entorno giraba ya hacia un mayor poder del rock como género madre de las tendencias futuras, Dylan sorprende a propios y extraños grabando en uno de los centros neurálgicos del country: Nashville, y con sólo dos músicos, el batería Kenny Buttrey y el bajista Charles McCoy (en dos cortes tocó la guitarra Pete Drake). Bob, que siempre había demostrado ir por delante de su tiempo, hacía un álbum inesperado, dúctil, que desparramaba suavidad, lirismo, nostalgia y otras esencias delicadas en torno al casi irritante tono de placidez bucólica que transmitía. El hecho de que Dylan grabase *John Wesley Harding* en tres sesiones, más una cuarta de complemento y ajuste para la cual regresó a Nashville días después, comenzaba a ser insultante para muchos.

Parábolas y canciones

En la contraportada de *John Wesley Harding* hay un texto inspirado en una narración de Bertolt Brecht en el que Bob expone casi con claridad sus nuevos conceptos. La correlación parábola-canción, que se mueve entre líneas a lo largo del LP, comienza ya en la narración de la contraportada, en la que tres reyes buscan la verdad... como la ha buscado Bob. Lo primero que cabe deducir es que, si la ha encontrado, ha sido a través de sí mismo en los días difíciles que siguieron a su accidente. Dylan siempre ha hablado poco de sí mismo, y menos todavía después de 1966; pero él mismo reconocería que se había visto desbordado por su excesiva egolatría y que el disco *John Wesley Harding* era una vuelta a la naturalidad, a la sinceridad.

Bob también tuvo tiempo suficiente para analizar su propia situación como mito público. La práctica del zen aceleró un proceso de espiritualización, casi de evangelización. Los estigmas religiosos, cambiantes pero fundamentales en la obra de Dylan, se manifestaban en 1968 a través de su suavidad musical. *John Wesley Harding* era un retrato de una situación, que Bob interpretaba con una voz parca y amurmullada. Dylan afirmó que al despertar de su letargo se encontró con un mundo «demasiado electrificado». Tal vez tuvo miedo de no estar a la altura o tal vez quiso volver a cambiar los tiempos. Quizás en ese momento casi místico no podía hacer nada mejor. Sea como fuere, el éxito le devolvió a los rankings. El LP fue n.º 1 en Inglaterra y n.º 2 en Estados Unidos.

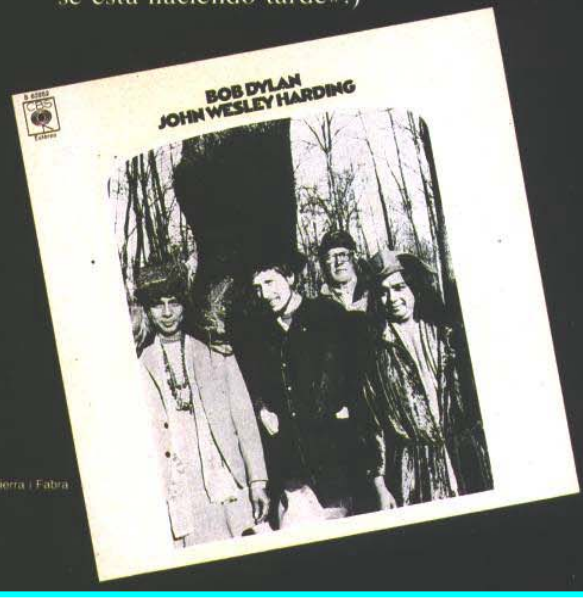
John Wesley Harding

John Wesley Harding es un álbum desnudo. Dylan no sublima el término Dios, pero trata de redimirse a sí mismo desnudándose canción a canción. Es Dylan quien se usa a sí mismo como sentimiento. Es Dylan, el profeta, que baja a la Tierra después de haber visto la muerte cara a cara y después de haberse hecho muchas preguntas en torno a sí mismo. Y, sin dejar de hacer su papel —o, más aún, sin renunciar a nada—, sus canciones le rodean yendo de dentro a fuera y de fuera a dentro, a la búsqueda de una comunicación aún mayor.

En *All along the watchtower*, tema que popularizó Jimi Hendrix, Dylan dice:

«There must be some way out of here»,
said the joker to the thief,
«There's too much confusion,
I can't get no relief.
Businessmen, they drink my wine,
plowmen dig my earth,
None of them along the line
know what any of it is worth».
«No reason to get excited»,
the thief, he kindly spoke.
«There are many here among us
who feel that life is but a joke.
But you and I, we've been through that,
and this is not our fate,
So let us not talk falsely now,
the hour is getting late».

(«Tiene que haber alguna manera de salir de aquí»,
dijo el bufón al ladrón.
«Hay demasiada confusión
y no logro tranquilizarme.
Los hombres de negocios se beben mi vino,
los labriegos cavan mi tierra.
Y ninguno de ellos
sabe lo que todo eso vale».
«No hay motivo para que te excites»,
habló amablemente el ladrón.
«Hay muchos aquí entre nosotros
que piensan que la vida sólo es una broma.
Pero tú y yo ya hemos pasado por eso,
y ése no es nuestro destino.
Así que no digamos ahora falsedades,
se está haciendo tarde».)



Jordi Sierra i Fabra

En *The ballad of Frankie Lee and Judast Priest*, una extraña canción en la que Bob narra una historia, lisa y llanamente, hay una moraleja final con un mensaje muy de Dylan en este tiempo. Quizás, en este caso, la intención fuese demasiado infantil; pero resultaba natural en el contexto del LP y del entorno fabricado por Bob para sí mismo y su obra:

Well, the moral of the story,
the moral of this song,
Is simply that one should never be
where one does not belong.
So when you see your neighbor
carryin' somethin'
Help him with is load,
and don't go mistaking Paradise
For that home across the road.

(La moraleja de la historia,
la moraleja de esta canción,
es simplemente que nadie debiera estar nunca
en un lugar al que no pertenece.
Así, cuando veas a tu vecino
arrastrando algo,
ayúdale con su carga,
pero no vayas por ahí confundiendo el Paraíso
con la casa de enfrente.)

Dear Landlord,
usted no es el único

Todavía podría destacarse una última referencia antes de dejar *John Wesley Harding*. Se trata de *Dear Landlord*, en la que Bob perfila una sucinta declaración-confesión, en busca de la integridad y atacando el mercantilismo. Curiosamente, Bob acababa de pasar meses hablando de su renovación de contrato; y en otros momentos de su vida, su interés por el dinero se pondrá también en sobrada evidencia. En 1968, esta canción tuvo un origen, sin embargo, aún más claro: Albert Grossman, todavía manager de Dylan.

Dear Landlord, please
heed these words that I speak.
I know you've suffered much,
but in this you are not unique.
All of us, at times,
we might work too hard
To have it too fast and too much,
and anyone can fill his life up
With things he can see
but he just cannot touch.

(Querido Señor de la Tierra, por favor,
haga caso a mis palabras.
Ya sé que usted ha sufrido mucho,
pero en esto no es usted el único.
Todos nosotros, a veces,
tenemos que trabajar muy duro,
para tener mucho y muy rápidamente,
y todo el mundo puede llenar su vida
con cosas que puede ver
pero que no puede tocar.)

La reaparición pública

El 20 de enero de 1968, Bob Dylan hace su primera aparición en un escenario desde el accidente. Canta en el concierto en memoria de Woody Guthrie, muerto el 3 de octubre de 1967. En el festival intervienen Pete Seeger, Tom Paxton, Judy Collins, Richie Havens, Arlo Guthrie, Odetta, Jack Elliott y otros. La grabación del festival, celebrado en el Carnegie Hall de Nueva York, contará con tres canciones de Dylan.

London Features

London Features

Éxitos y sionismo

A lo largo de 1968, la vida de Bob tendrá dos constantes: el éxito de sus canciones, interpretadas por otros artistas, y su profunda radicalización sionista. En el primer apartado, Manfred Mann es n.º 1 en la primavera con *The Mighty Quinn* (tema procedente de las «Cintas del sótano», inédito todavía en la discografía de Dylan); en junio son Julie Driscoll y Brian Auger los que llevan al éxito *This wheel's on fire* (también procedente de las «Cintas del sótano»); y en otoño, Jimi Hendrix publica su versión de *All along the watchtower*, procedente de *John Wesley Harding*. En el segundo apartado, Bob tiene en la primavera los primeros contactos con el rabino Meir Kahane, líder de la Jewish Defense League. El semitismo de Bob Dylan cobra una fuerza desusada en los meses siguientes. En mayo muere su padre y en junio nace su tercer hijo, al que pone por nombre Seth Abraham Isaac. Sus dos hijos anteriores se habían llamado Jesse Byron y Anna. Como puede observarse, la diferencia es notable.

A pesar de todo, Dylan no cae en la trampa de extremar sus sentimientos religiosos y políticos. Su negativa a intervenir en un concierto benéfico celebrado durante la guerra del Yom Kippur será su máxima negativa a la causa judía. No obstante, sus contactos con la Jewish Defense League le valdrán duros ataques en próximos tiempos, ya que este grupo es un movimiento netamente radical.

En el horizonte de Nashville

A fines de 1968, Bob regresa a Nashville para grabar allí su nuevo LP. Su título será *Nashville skyline*. Seguirá su tono country, su línea de suavidad, su acendrado bucolismo.

En *This wheel's on fire*, cuyas notas se esparcieron a lo largo del verano del 68, mientras Estados Unidos vivía el fragor de las elecciones y Europa aún miraba escéptica las consecuencias del Mayo francés, Dylan había escrito:

If your mem'ry serves you well,
we were goin' to meet again and wait.
So I'm goin' to unpack all my things
and sit before it gets too late.

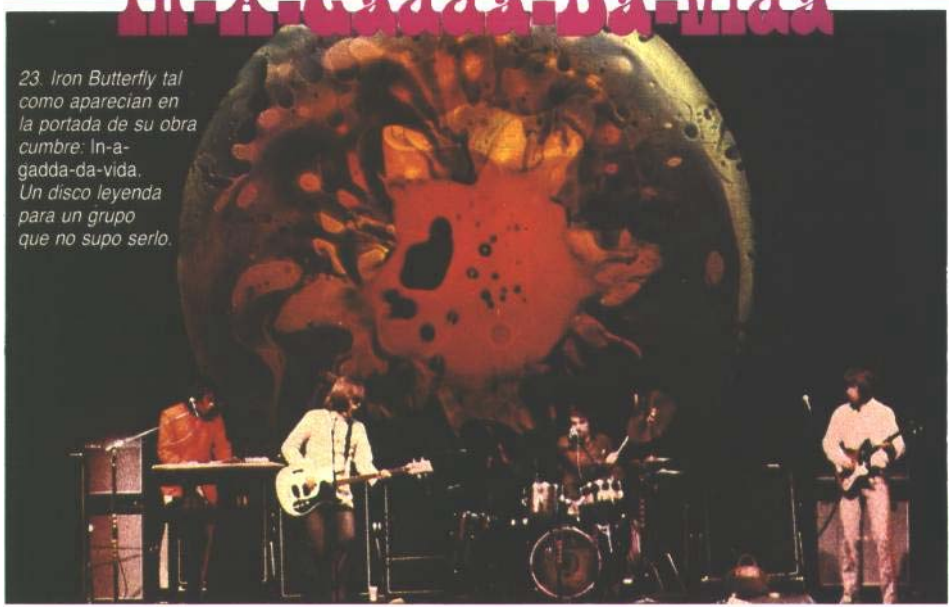
(Si la memoria te funciona bien,
nos encontraremos de nuevo y esperaremos.
Así que voy a desempaquetar mis cosas
y a sentarme antes de que sea demasiado tarde.)

David Redfern

London Features

18-22. La influencia de Dylan (foto de la derecha) se manifiesta claramente en 1968, cuando sus canciones triunfan en versiones de otros artistas, como Jimi Hendrix (abajo, a la izquierda), Manfred Man (abajo, en el centro) o Julie Driscoll (abajo, derecha). Junto a ello, el interés de Dylan por el dinero y por la causa sionista son el reflejo de una evolución constante. El profeta de las canciones protesta quedaba atrás; en su lugar, nacía un artista complejo y grande, visceral y misterioso pero humano a la postre.

In-A-Gadda-Da-Vida



23. Iron Butterfly tal como aparecían en la portada de su obra cumbre: In-a-gadda-da-vida. *Un disco leyenda para un grupo que no supo serlo.*

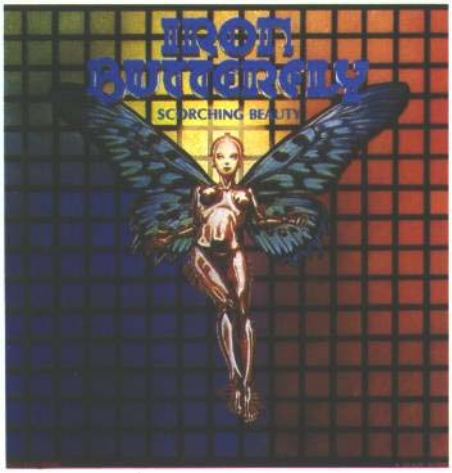
IRON BUTTERFLY, LA RUPTURA DE *IN-A-GADDA-DA-VIDA*

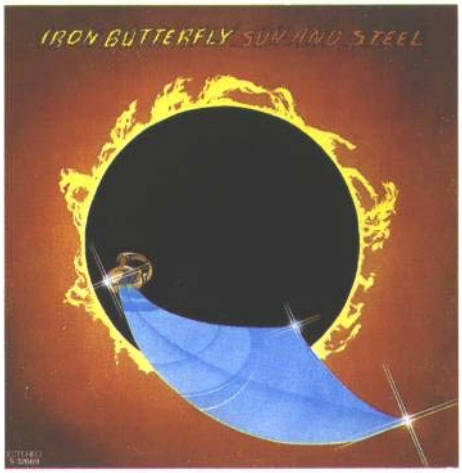
Iron Butterfly nace en San Diego y ger – mina como grupo en Los Angeles en 1966, de la mano del teclista y cantante Doug Ingle (9-9-45, Omaha, Nebraska) y el ba – tería Ron Bushy (23-9-41, Washington DC), más Jerry Penrod (bajo), Darryl DeLoach (cantante solista) y Danny Weiss (guitarra). En 1967 graban su primer LP, *Heavy,* que se edita a comienzos de 1968. En este año, la banda se reestructura y queda constituida por Ingle, Bushy, Eric Braunn (10-8-50, Boston, Massachussets) a la guitarra y Lee Dorman (15-9-42, St. Louis, Missouri) al bajo. Ellos son los que dan vida a uno de los LP's más fundamen – tales de la historia del rock, por un doble concepto: primero, porque fue el primer álbum de éxito con un sólo tema en una de sus caras; y segundo, porque fue uno de los primeros discos de heavy rock, precur – sores del gran cambio de 1969 con el movimiento vanguardista. Este LP fue *In-a-gadda-da-vida.* El tema del mismo título cubría los 17 minutos de una de sus caras.

In-a-gadda-da-vida permaneció dos años entre los discos más vendidos de Estados Unidos y barrió el mundo de punta a punta con su fantasía sónica y su vigor, siendo uno de los primeros LP's que logró el disco de platino en USA por sus ventas. Después de *Ball* (69), Eric Braunn dejará la banda, aunque con él aún se editará el LP *Live* (70). Le sustituyen dos guitarras: Mike Pinera (29-9-48, Tampa, Florida) y Larry Reinhardt (7-7-48, Florida); pero después del álbum *Metamorphosis* (71), la banda se rompería, acusando la falta de creativi – dad en relación a su masivo éxito de 1968 y 1969 con *In-a-gadda-da-vida.*

Tras su marcha, Eric Braunn formó el grupo Flintwhistle, con Lenny Feigen (ba – tería) y dos primitivos Iron Butterfly: Jerry Penrod y Darryl DeLoach (Weiss, el otro miembro inicial, se había unido a Rhinoce – ros→). Su éxito sería nulo.

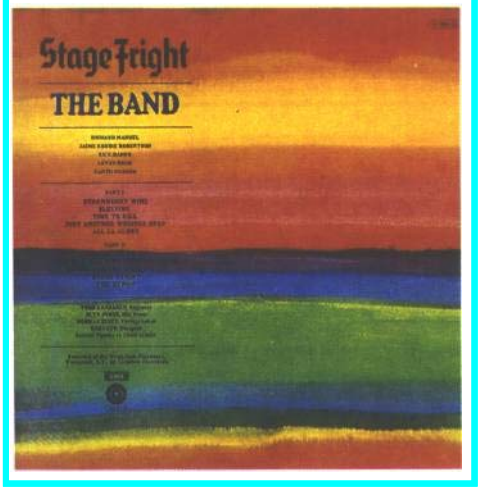
En 1974, Braunn y Bushy reforman Iron Butterfly con Phil Kramer (bajo) y Howard Reitzes (teclados), editando el LP *Scor – ching beauty* (75). Bill DeMartines (tecla – do) reemplaza a Reitzes en el siguiente álbum, *Sun and steel* (75). Pero finalmente vuelven a separarse, al no obtener reper – cusión.



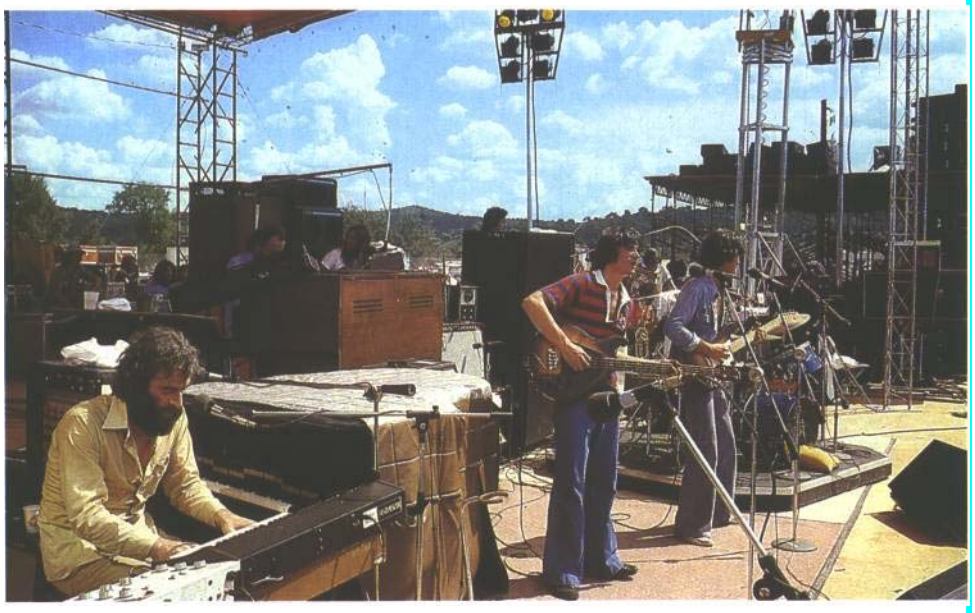


THE BAND, MUCHO MÁS QUE LA BANDA DE BOB DYLAN

A comienzos de los años 60, The Band actúa bajo el nombre de The Hawks acom pañando al cantante canadiense Ronnie Hawkins. El grupo está integrado por: Jai – me Robbie Robertson (5-7-43, Toronto, Canadá), guitarra; Rick Danko (29-12-42, Simcoe, Notario, Canadá), bajo; Levon Helm (1935, Marvell, Arkansas, Estados Unidos), batería; Richard Manuel (3-4-43, Stratford, Notario, Canadá), piano; y Garth Hudson (2-8-37, London, Notario, Cana – dá), órgano. En la historia, sin embargo, no aparecen hasta 1965, cuando acompañan a Bob Dylan en la grabación de varios temas *(Can you please crawl out your window* y algunos cortes de *Blonde on blonde)* y posteriormente en sus concier – tos y en su gira británica del 66. Después del accidente de moto de Dylan en el verano del 66 el grupo permanece inacti –



24 y 25. The Band, soporte de Bob Dylan y uno de los grupos más influyentes de la música estadounidense de su tiempo. Su obra es la de unos gigantes.



vo. Cuando Bob se recupera, ensayan con él a lo largo del verano de 1967 en los sótanos de la casa de Big Pink, en Woodstock. La grabación de estas sesiones dará pie, en 1975, al doble LP *The basement tapes* (Las cintas del sótano) de Bob Dylan, aunque varios temas están interpretados por los miembros del grupo solos.

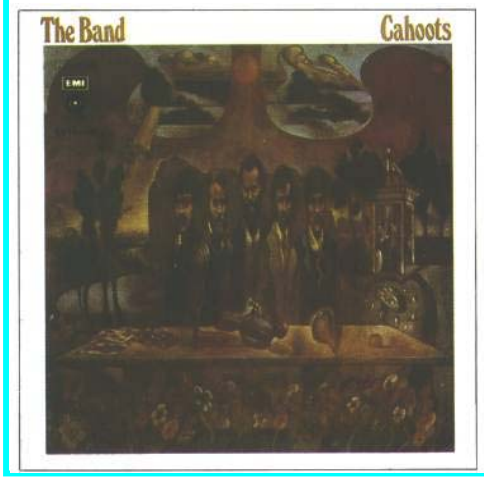
La línea más country iniciada por Dylan en 1968 hace que The Band deje de acompa – ñarle, y así llega la grabación de su primer LP propio: *Music from Big Pink* (68). Con el siguiente, *The Band* (69), el quinteto alcanza un status que ya no perderá jamás como una de las mejores formaciones de rock de su tiempo. Unidos siempre los mismos miem – bros y con una personalidad y un sonido muy característicos, no sólo grabarán álbumes extraordinarios, sino que aportarán singles fundamentales y canciones soberbias como *The weight, The night they drove old Dixie down* o *Up on cripple creek.* Partiendo de folk, marcados por el trabajo con Dylan pero con fuerza primordial de las canciones de Robertson sobre todo. The Band llega a ser calificada como grupo de soul blanco.

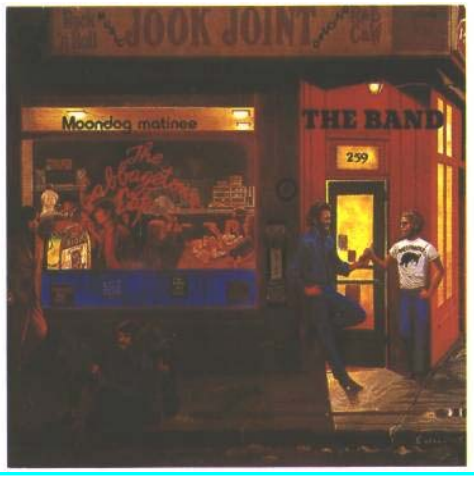
Después del festival de Woodstock en 1969, la banda alcanza el máximo de su popularidad. *Stage fright* (70) y *Cahoots* (71) son las obras maestras del inicio de la nueva década, culminadas con el doble LP graba – do en vivo *Rock of ages* (72). En 1973, The Band es uno de los organizadores y partici – pantes del festival de Watkins Glen, en Nueva York, que con 600.000 espectadores marca el techo de concentraciones masivas en torno al rock, superando el mito de Woodstock. En este mismo año, The Band edita el álbum *Moondog matinee.*

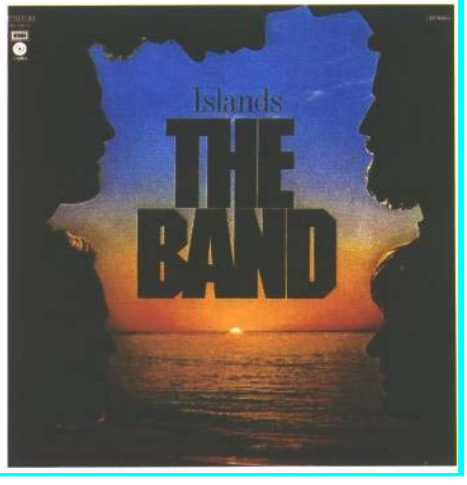
Bob Dylan vuelve a llamarles a finales de 1973 para su vuelta a los escenarios y graba con ellos su nuevo LP, *Planet waves.* A lo largo de la gira de 1974, se grabarán en vivo varios conciertos, cuyo material se editará en el doble álbum *Before the flood;* en los créditos figuran tanto Bob Dylan como The Band, pues el grupo interpreta varios temas en solitario. Con *Northern lights – Southern cross* (75), The Band vuelve a su actividad propia. En 1976, Robbie Robertson produ – ce el álbum *Beautiful noise* para Neil Dia – mond, y *Love at the Greek* en 1977.

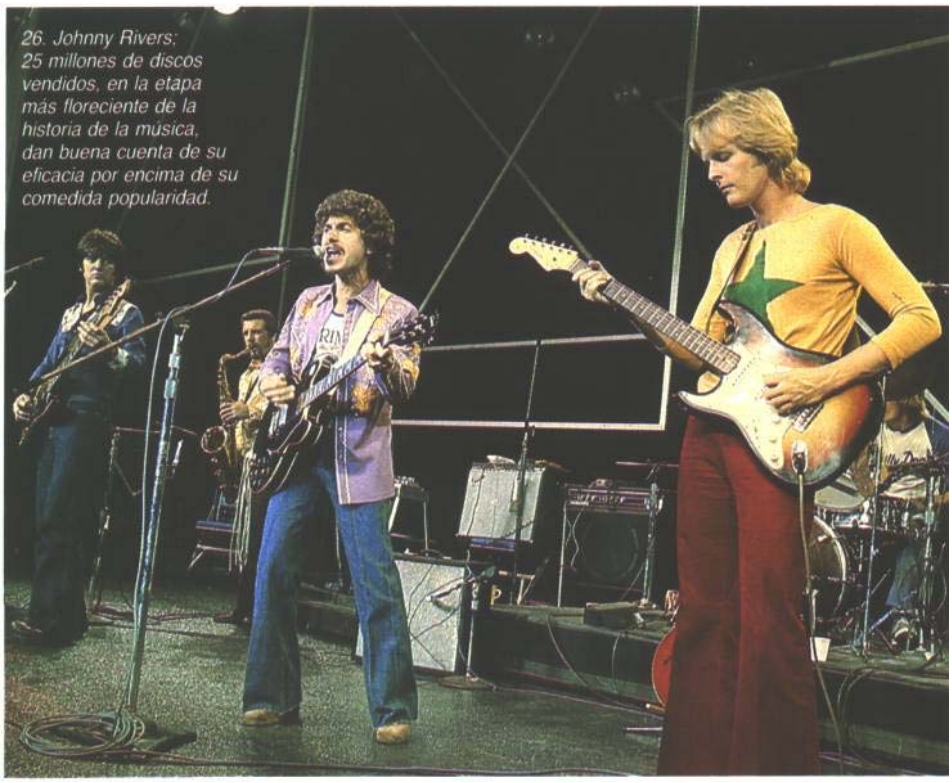
Con *The best of The Band* (76) y *Islands* (77), el quinteto llega al final de su carrera. Antes de separarse deciden dar un último concierto, al que invitan a todos sus ami – gos: Bob Dylan, Eric Clapton, Neil Dia – mond, Paul Butterfield, Van Morrison, Ronnie Hawkins, Joni Mitchell, Ringo Starr, Muddy Waters, Emmylou Harris, Dr. John, Neil Young, Ron Wood, Staple Singers y otros. Este concierto será filmado por el director de cine Martin Scorsese y dará origen a una película, *The last waltz,* así como a un triple LP con la banda sonora de la misma y que es el último disco del grupo (78). Con la separación, cada miembro iniciará actividades por separado. Rick Danko edita el álbum *Rick Danko* (78); y Levon Helm, el *Levon Helm and The RCO All Stars* (77), *Levon Helm* (78) y *American son* (80), rodando además la película *The coal's miner daughters* con Sissi Spaceck (80).

El peso específico de The Band es de los más importantes en la música estadouni – dense del período 67-77, aun siendo cana – dienses.







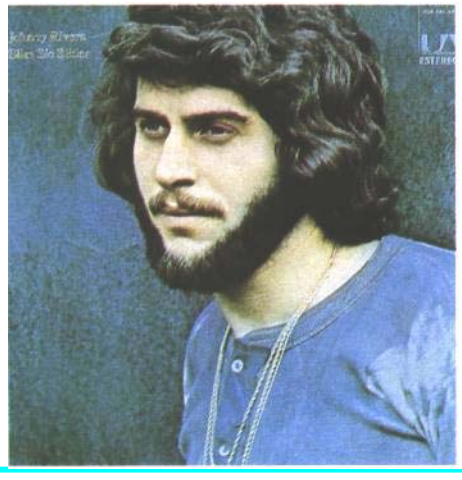


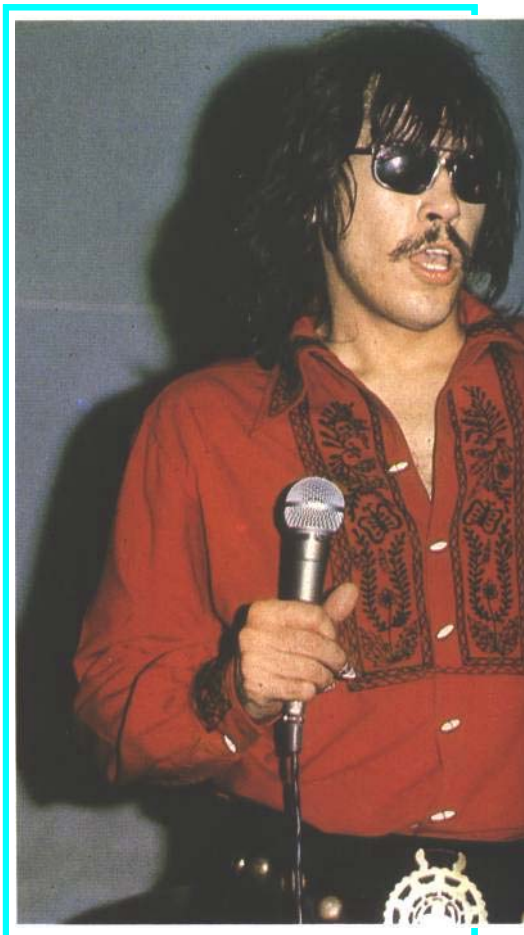
26. Johnny Rivers: 25 millones de discos vendidos, en la etapa más floreciente de la historia de la música, dan buena cuenta de su eficacia por encima de su comedida popularidad.

JOHNNY RIVERS

De verdadero nombre John Ramistella (7-11-42, Nueva York, aunque desde los 3 años vivió en Baton Rouge, Louisiana), cambió su nombre por el de Johnny Rivers a instancias de Alan Freed, el padre del rock and roll, a fines de los 50. Instalado en el célebre club *Whisky a-go-go* de Los Angeles desde 1963, Johnny se convertirá muy pronto en una institución de la música estadounidense, cantando, tocando el pia – no, componiendo y también descubriendo artistas. Desde 1963 hasta el final de los años 70, había vendido más de veinticinco millones de discos en el mundo, con una docena de hits en single y numerosos álbumes. Al fines de los 60 formaría su propia compañía de discos, la Soul City, y entre sus hallazgos cabe destacar al grupo Fifth Dimension→ y al autor Jim Webb.

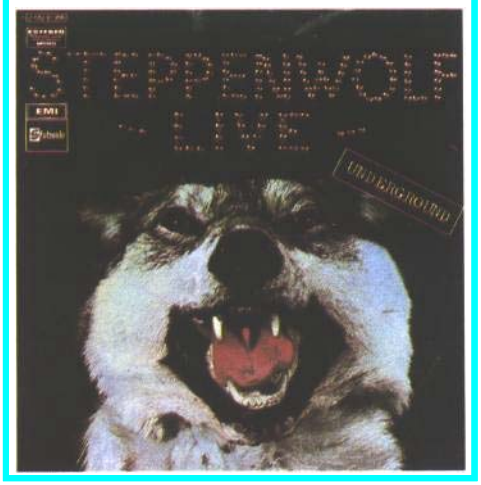
La extensa obra de Rivers cuenta con hits destacados, como *Maybelline, Moun – tain of love* (64), *Midnight special, Cupid, Seventh son, Where have all the flowers gone* (65), *Secret agent man, Muddy wa – ter, Poor side of town* (66), *Baby I need your lovin, The track of my tears, Summer rain* (67), *Right relations, Look to your soul* (68), *These are not my people, Muddy river* (69) y otros menos importantes en los años 70, salvo *Rockin' pneumonia-boogie woo – gie flu* (72). Lo mejor de sus álbumes se halla concentrado en los LP's grabados en vivo en el Whisky a-go-go, y otros, como *Go Johnny, Sensational* (64), *In action* (65), *You wanna dance* (66), *Slim slo slider* (69), *L.A. reggae* (72), *Blue suede shoes* (73), *Last boggie in Paris* (74), *Road* (74), *Help me Rhonda* (75), *New lovers and old friends* (75), *Rockin' rivers* (75), *Outside Help* (78), *Borrowed time* (80) y abundan – tes recopilaciones. Su más famoso tema internacional fue, en 1968, *Ode to John Lee Hooker.*





STEPPENWOLF, LOS DUROS DEL *MACHO HARD-ROCK*

John Kay (de verdadero nombre Joa – chim Krauledat, Tilsit, Prusia Oriental, 12-4-44) llega a Canadá en 1958, cuando su familia emigra de la rota Alemania. En 1963, llamándose ya John Kay, actúa en el festival de Newport y recorre Estados Uni – dos hasta que regresa a Toronto, Canadá, donde se une a un grupo llamado The Sparrow. En 1967, después de lograr cier – to nombre en Canadá, los Sparrow van a California, Estados Unidos. Allí cambian de estilo y de nombre, pasando a llamarse Steppenwolf, nombre extraído del libro de Herman Hesse *El lobo estepario.* Los pri –



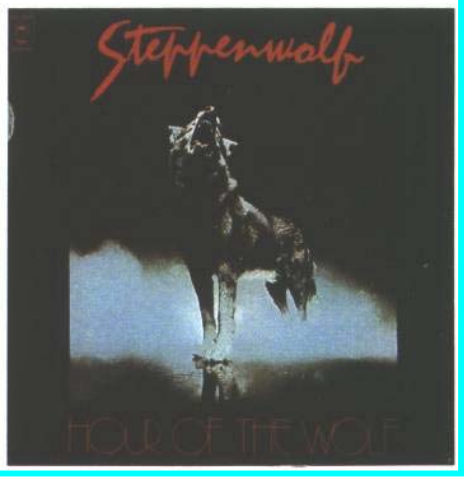
27 y 28. Steppenwolf, un grupo con diversas alternativas, desde el triunfal impacto de su aparición hasta su gris existencia a mitad de los 70. Su hombre clave fue el cantante John Kay.

meros Steppenwolf son: Kay, como cantan – te y guitarrista; Jerry Edmonton (24-10-46, Canadá), a la batería; Goldy McJohn (2-5-45, California), al teclado; Michael Mo – narch, a la guitarra; y Rushton Moreve, al bajo. Moreve será sustituido por John Rus – sell Morgan; y éste, a su vez, lo será por Nick St. Nicholas (de verdadero nombre Klaus Klasbaum, Hamburgo, Alemania), en 1969.

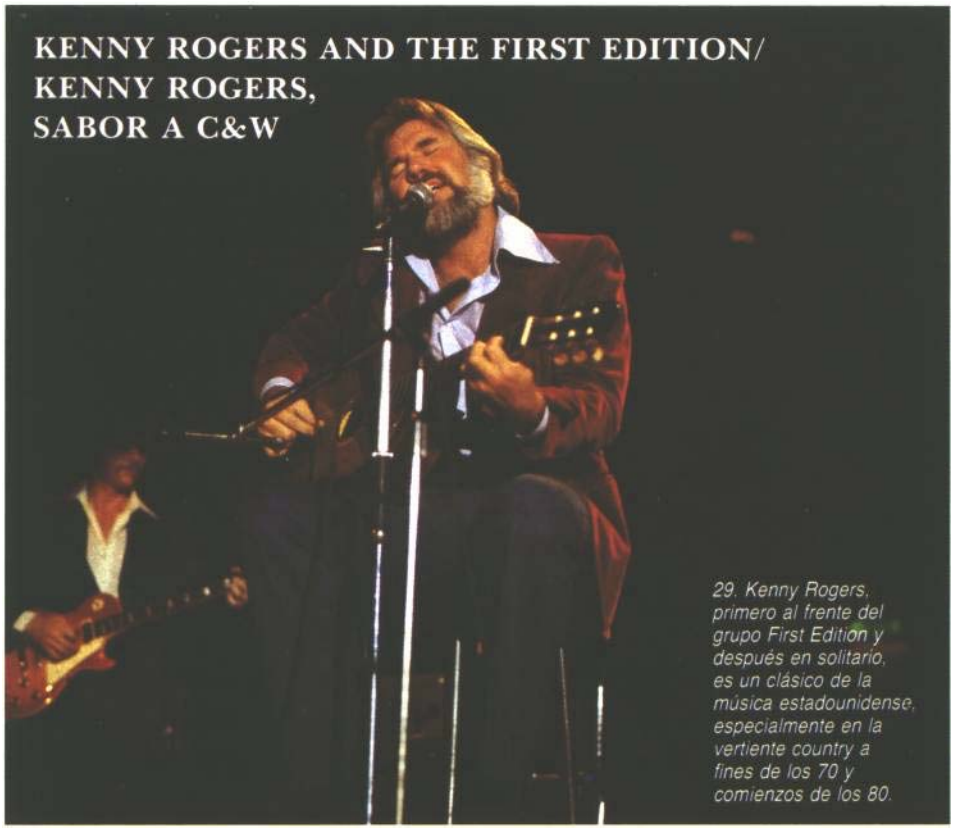
En 1968, Steppenwolf edita sus primeros LP's: *Steppenwolf* y *Steppenwolf the se – cond;* y su tema *Born to be wild* es n.º 1, consagrándoles en su línea de rock duro, preconizadora del machismo que se popula – rizaría en años siguientes hasta su auge al final de los 70. En 1969, otro hit, *Magic carpet ride,* y el LP *At your birthday party,* seguido de otro álbum, *Early Steppenwolf,* sitúan al grupo en su máximo auge. En 1969, la banda está formada por el grupo más importante de entre las diversas formacio – nes que tuvo: Kay, Edmonton, McJohn, St. Nicholas y Larry Byrom (27-12-48) como guitarra.

En 1970 se editan los álbumes *Monster, Live* y *Steppenwolf 7,* consolidando el poder sónico del grupo. Aunque se producirán nuevos cambios, ellos no modificarán esa sonoridad ni el estilo: Kent Henry es el nue – vo guitarrista, sustituyendo a Byron, y St. Ni – cholas deja su puesto a George Biondo (3-9-45, Brooklyn, New York). El LP *For ladies only* (71) marca el camino del fin. Después del disco recopilatorio de éxitos, *Gold* (71), el último álbum se titula *Rest in peace* (72). El 14 de febrero de 1972 se da la noticia de que John Kay deja el grupo. Edmonton y McJohn decidirán formar un nuevo conjunto, Manbeast, mientras que Kay grabará su primer álbum en solitario, *Forgotten songs and unsung heroes* (72). En este año, John Kay realiza una gira por Europa con un nuevo grupo, la John Kay Band, con los ex-Steppenwolf George Biondo y Kent Henry y con dos nuevos elementos, Hugh O'Sullivan y Penty Glan. Un único LP, *My sporting life* (73), y su nulo éxito determinan el fin del grupo.

En 1974, y después de editarse el LP recopilatorio *16 greatest hits,* Kay reforma Steppenwolf, con él a la voz y guitarra, George Biondo al bajo y voz, Jerry Edmon – ton a la batería y voz, Bobby Cochran a la guitarra y Goldy McJohn al teclado. Editan el LP *Slow flux* (74) y, tras él, Wayne Cook sustituye a McJohn. Otros dos nuevos álbumes, *Hour of the wolf* (75) y *Skulldug – gery* (76), demuestran que la era Steppen – wolf ha terminado y el grupo se separa definitivamente.



KENNY ROGERS AND THE FIRST EDITION/ KENNY ROGERS, SABOR A C&W

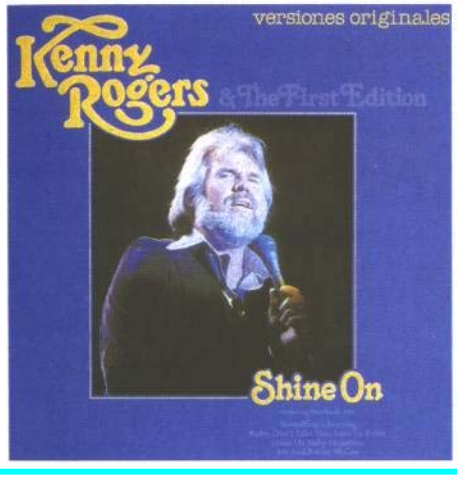


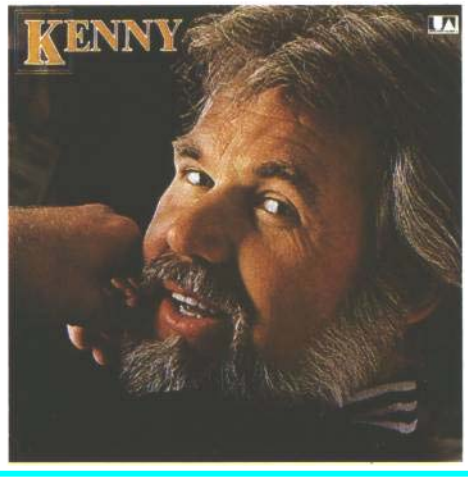
29. Kenny Rogers, primero al frente del grupo First Edition y después en solitario, es un clásico de la música estadounidense, especialmente en la vertiente country a fines de los 70 y comienzos de los 80.

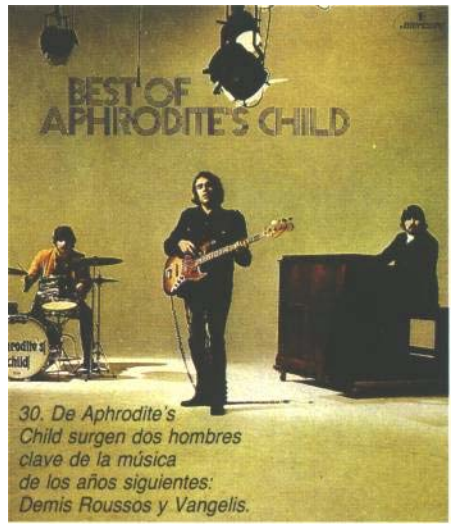
Kenny Rogers and The First Edition sur – ge en 1967 como producto de una escisión en el grupo The New Christy Minstrels. Cuatro miembros de los NCM, Kenny Ro – gers (1941, Houston, Texas), Terry Wi – lliams (6-6-47, Hollywood, California, su padre había sido miembro de la orquesta de Tommy Dorsey) a la guitarra, Mike Settle (20-3-41, Tulsa, Oklahoma) a la guitarra de ritmo y Thelma Camacho como cantante al lado de Kenny, forman Kenny Rogers and The First Edition con la adición del batería Mickey Jones. En 1968, el quinteto inicia una fulgurante carrera de éxitos: *Ruby, don't take your love to town, Just dropped in to see what condition my condition is in, But you know I love you* y *Reuben James,* que se mantendrá hasta 1970 con *Something's burning.* Los LP's de esta etapa triunfal serán *The First Edi – tion, 2nd, '69* y *Greatest hits.*

En 1970 hay cambios en el grupo: se marchan Thelma Camacho y Mike Settle, sustituyéndoles Mary Arnold y Kin Vassy. La popularidad se mantiene, aunque sin éxitos discográficos; y el grupo llega a te – ner su propio show en TV, *Rollin' on the river.* A partir de aquí, la carrera de la banda irá declinando.

Por fin, Kenny Rogers emergerá como solista y, dentro de una línea netamente integrada en el country, se convertirá en uno de los grandes standards del género; comenzaría en 1977 con una fuerte serie de hits, entre los que destacan *Lucille, Daytime friends, She believes in me, Co – ward of the country* y *Lady;* además public – cará los álbumes *Kenny, The gambler, Gideon, Share your love, Greatest hits* y, con el éxito de él como solista, nuevas recopilaciones de su obra con The First Edition.





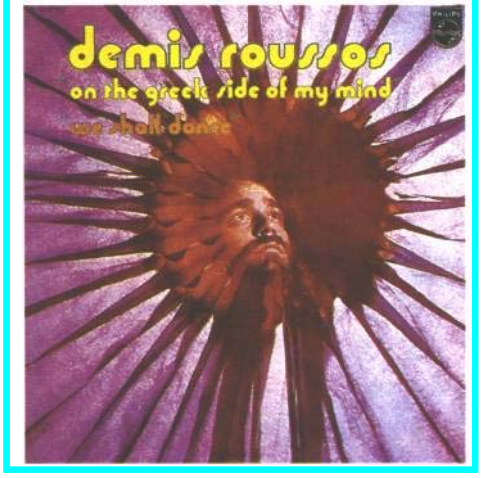


30. De Aphrodite's Child surgen dos hombres clave de la música de los años siguientes: Demis Roussos y Vangelis.

APHRODITE'S CHILD

Trío griego formado por Vangelis Pa – pathanassiou (29-3-43, Volos), Lucas Sideras (5-12-44, Atenas) y Demis Roussos (15-6-47, Alejandría). Llegan a Inglaterra procedentes de su país, pero debido a una huelga graban en Francia su primer disco, *Rain and tears,* canción basada en el *Canon* de Johann Pachel – bel. El éxito internacional les convierte en una atracción, principalmente por la voz única de Roussos. Hasta 1971, el trío obtiene abundantes hits: *End of the world, It's five o'clock, Let me love let me live, Spring, summer, winter and fall.*

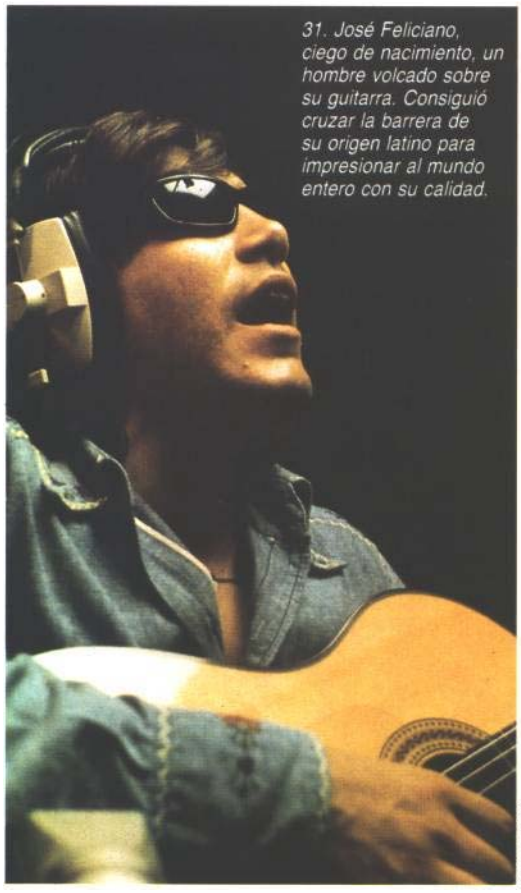
En 1971 se separan. Demis Roussos conseguirá una rápida carrera como so – lista, con hits en inglés, francés, español, etc. Entre sus principales álbumes desta – can *In the greek side of my mind, My only fascination, Velvet mornings/Forever and ever, Happy to be, Universum* y *This song,* además de recopilaciones de éxi – tos, solo y con Aphrodite's Child. Lucas Sideras también cantó en solitario, pero sin éxito, y Vangelis Papathanassiou es – tuvo a punto de unirse al grupo Yes, hecho que impidió la Asociación de Músi – cos Británicos, pero posteriormente for – mó un dúo triunfal con Jon Anderson, líder y cantante de Yes→.



JOSÉ FELICIANO

Extraordinario guitarra, ciego de naci – miento, José Feliciano (10-9-45, Puerto Rico) crece en los suburbios del Harlem neoyorquino con sus ocho hermanos y hermanas y su extensa familia de emi – grantes. A los 9 años, demuestra su talento artístico debutando en el Teatro Puerto Rico del Harlem español. A los 13 años es ya profesional. A comienzos de los 60 comienza a cantar en Greenwich Village y es descubierto por un ejecutivo de la RCA en el Gerde's Club. Después de cantar en el festival de Newport del '64, Feliciano se convierte en una estrella del mercado latinoamericano cantando en español.

En 1968, cantando en inglés, triunfa arrolladoramente en Estados Unidos y luego en todo el mundo con su versión del hit de los Doors *Light my fire,* al que sigue *California dreamin'.* El LP *Feliciano* es el arranque de su fama en los años siguientes, consolidada con los álbumes *10 to 23, Alive-alive-0, Fireworks, Enco – re, Compartments* y *Geatest hits.* A mi – tad de los años 70, perdida su populari – dad en el mercado anglosajón, José Feli – ciano seguirá siendo un ídolo y un maes – tro de la guitarra en el mercado latino.

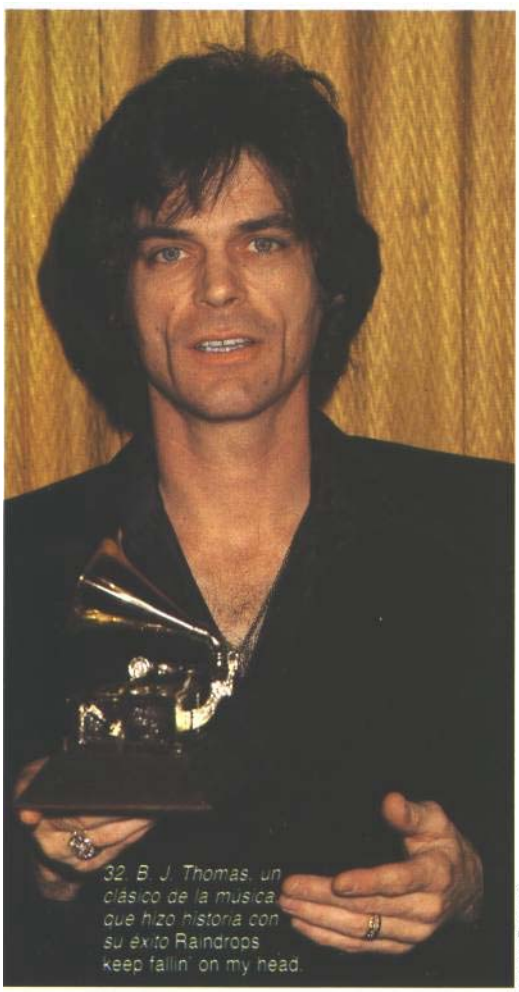


31. José Feliciano, ciego de nacimiento, un hombre volcado sobre su guitarra. Consiguió cruzar la barrera de su origen latino para impresionar al mundo entero con su calidad.

Cortesía RCA

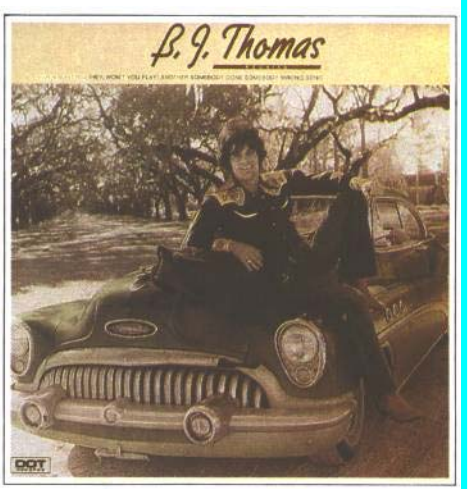
B. J. THOMAS

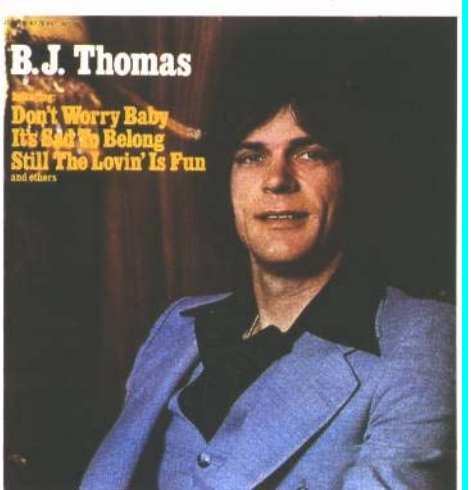
Billy Joe Thomas (1946, Houston, Te – xas) destaca de niño en el coro parro – quila y posteriormente en el escolar. For – ma el grupo The Triumphs y a mitad de los 60 obtiene varios hits menores a nivel estatal, hasta que un productor indepen – diente le hace grabar *I'm so lonesome I could cry* (tema de Hank Williams) y con él logra que la Spepter Records le contra – te. En los dos años siguientes, B. J. logrará una excelente línea de grabacio – nes, *Mama, Billy and Sue, Tomorrow never comes* y *The eyes of New York woman* en 1968. Este año y con *Hooked on a feeling* consigue su primer millón de ventas. En 1969, su fama llegará a la internacionalidad cantando el tema de la película *Butch Cxassidy and The Sundan – ce Kid* (interpretada por Paul Newman y Robert Redford). La canción *Raindrops keep fallin' on my head* (de Burt Bacha – rach y Hal David) es uno de los grandes temas de 1970. Tras este éxito, B. J. mantendrá su popularidad durante unos años con temas excelentes, como *I can't help believing, No love at all, Mighty clouds of joy,* etc. Entre sus mejores LP's destacan *Raindrops keep fallin' on my head, Most of all, On my way, Billy Joe Thomas, Young and in love* y diversas recopilaciones de éxitos. A mitad de los 70 se convertiría en un standard clásico al margen de éxitos y listas.



32. B. J. Thomas, un clásico de la música que hizo historia con su éxito Raindrops keep fallin' on my head.

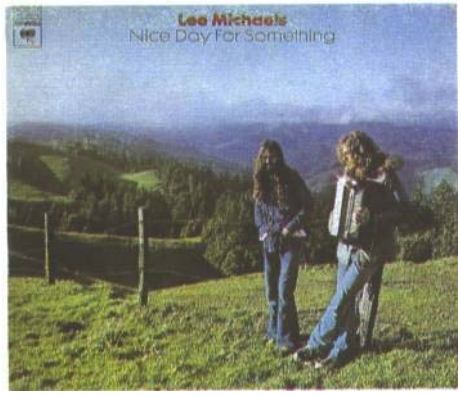
London Features





LEE MICHAELS

Promesa de gran estrella no confirmada, Lee Michaels (24-11-42, Los Angeles, Ca – lifornia) debuta en The Sentinels a mitad de los 60. Con el batería del grupo, John Barbata, se unirá más tarde al Joel Scott Hill. En 1966, Lee forma su grupo y Barba – ta reaparecerá después con Jefferson Air – plane. En 1968, Herb Alpert contrata a Mi – chaels para su sello A&M y graba su primer LP, *Carnival of life.* Ni éste ni el siguiente, *Recital* (69), obtienen gran éxito. Con *Lee Michaels* (69) llega por primera vez a las listas, hecho que repetirá con *Live* (70), *Barrel* (70) y *5th* (71), y con los singles *Do you know what I mean?* y *Can I get a wit – ness?,* de su LP *Space and first takes* (72). A partir de aquí, la carrera de Lee se oscurece y ni su calidad como pianista ni su voz, y mucho menos sus canciones, representan nada importante. *Nice day for something* (73) y *Tailface* (74) son los cantos del cisne. A finales de los 70 reapare – cerá con el LP *Saturn rings,* pero sin éxito.



33. Lee Michaels, una estrella apagada a medio camino a pesar de sus buenos comienzos. Grabó su primer LP en 1968, y triunfó en 1969-72.

TINY TIM

De verdadero nombre Herbert Khaury (12-4-45, Nueva York) y con este pseu – dónimo de los muchos que usó en su vida, Tiny Tim se convierte al final de los 60 en cantante de éxito tras haber sido uno de los mejores showmen estadouni – denses. Tocando el ukelele, al frente de grupos de rock y con una peculiar voz afalsetada, consigue éxitos como el tema *Tipote through the tulips with me* y los LP's *For all my little friends* y *God Bless Tiny Tim.* El 18 de diciembre de 1969 se casó en el show de Johnny Carson.

NASHVILLE, CUNA COUNTRY

A lo largo de los años 60, Nashville ha sido una de las cunas fundamentales del country en Estados Unidos. La conver – sión folk hacia el rock, y la mayor utiliza – ción de instrumentos netamente country en los sonidos de los años 70, hicieron que la ciudad, su estilo, sus estudios de grabación y su fama crecieran progresi – vamente. Los Byrds y, sobre todo, Bob Dylan fueron máximos responsables del giro definitivo a partir de 1968. Dylan grabó el LP *Nashville skyline,* y ése fue el detonante máximo que el Nashville sound podía necesitar. La colaboración de Dylan con Johnny Cash, figura del country y de la música de Nashville, fue otra baza fundamental en *Nashville skyline.*

Entre las principales figuras surgidas del Nashville sound cabe citar a Kris Kristofferson, Waylon Jennings y Billy Swan, así como el grupo Area Code 615, formado por músicos de sesión de los estudios de la ciudad. La fuerza de la ciudad y el atractivo de su sonido hicieron que artistas tales como la inglesa Olivia Newton-John grabara en ellos, consi – guiendo éxitos importantes a mitad de los años 70. El uso del steel guitar, especial – mente entre los grupos de folk-rock, de country-rock y también de otros que adoptaron el colorido sónico de este ins – trumento, genuino del country, hicieron de Nashville una cuna histórica.

GLEN CAMPBELL

Glen Campbell (22-4-38, Delight, Ar – kansas) debuta como músico siendo ni – ño y es guitarra de estudio en grabacio – nes para Frank Sinatra, Nat King Cole, Monkees y Mamas and Papas, entre otros, hasta 1968. Su primer disco, en 1961, *Turn around, look at me,* no obtie – ne gran éxito, lo que le hace volver a su trabajo. En 1968 graba *Universal soldier,* de Buffy Sainte-Marie; y su siguiente single, *Gentle of my mind,* es un impacto mundial. Dentro del género country, Glen será el gran rey entre 1968 y 1969, prolongando su fama en los 70. Entre sus temas destacan *Wichita lineman, Gal – veston, By the time I get to Phoenix* y *The last time I saw her.* También forma dúos, con Bobbie Gentry y con Anne Murria. En los años 70, su mayor éxito será *Rhinestone cowboy* (75).

RANDY NEWMAN

Sobrino de los famosos compositores Lionel y Alfred Newman, Randy (28-11-43, Los Angeles, California) he – redará el talento familiar como autor, convirtiéndose en uno de los más prolífi – cos talentos de los años 60 y 70, sin olvidar su labor como cantante. Entre los artistas que han triunfado con sus can – ciones cabe destacar a Three Dog Night, Simon Smith, Judy Collins, Nilsson. Peg – gy Lee y Joni Mitchell entre otros. Dotado de un sutil humor, su obra es una de las más características de su tiempo, aun – que repartida en escasos LP's: *Randy Newman creates something new under the sun* (68), *12 songs* (69), *Live* (71), *Sail away* (72), *Good old boys* (74), *Little criminals* (77) y *Born again* (79). Su can – ción *Short people* (del LP *Little criminals*) ha sido su mayor impacto personal.

DE JANIS A ELVIS, CCR Y LAS CORRIENTES DEL ROCK

Después de analizar algunos de los éxitos y fenómenos de la América de 1968 en el capítulo anterior, este otro capítulo revisará los primeros acontecimientos que forman ya el puente directo hacia 1969 y su transformación rockera. Algunos de estos acontecimientos son una primera muestra de la ambivalencia del rock frente a otros precedentes históricos en la evolución de la música. En 1968 se confirma la figura rutilante de Janis Joplin como gran heroína del blues; y al mismo tiempo aparecen grupos que fusionan la otra rama musical negra, el jazz, con el rock, como Al Kooper y sus Blood, Sweat and Tears. Lo destacable es que tanto Janis como Al Kooper son blancos. En otro orden, un grupo llamado Creedence Clearwater Revival desentierra un rock and roll elemental, directo y comercial que hará estremecer el mercado en los dos años siguientes; y, como culminación, en diciembre de 1968 reaparece Elvis Presley, que vuelve a cantar en TV después de 9 años de haberlo hecho por última vez.

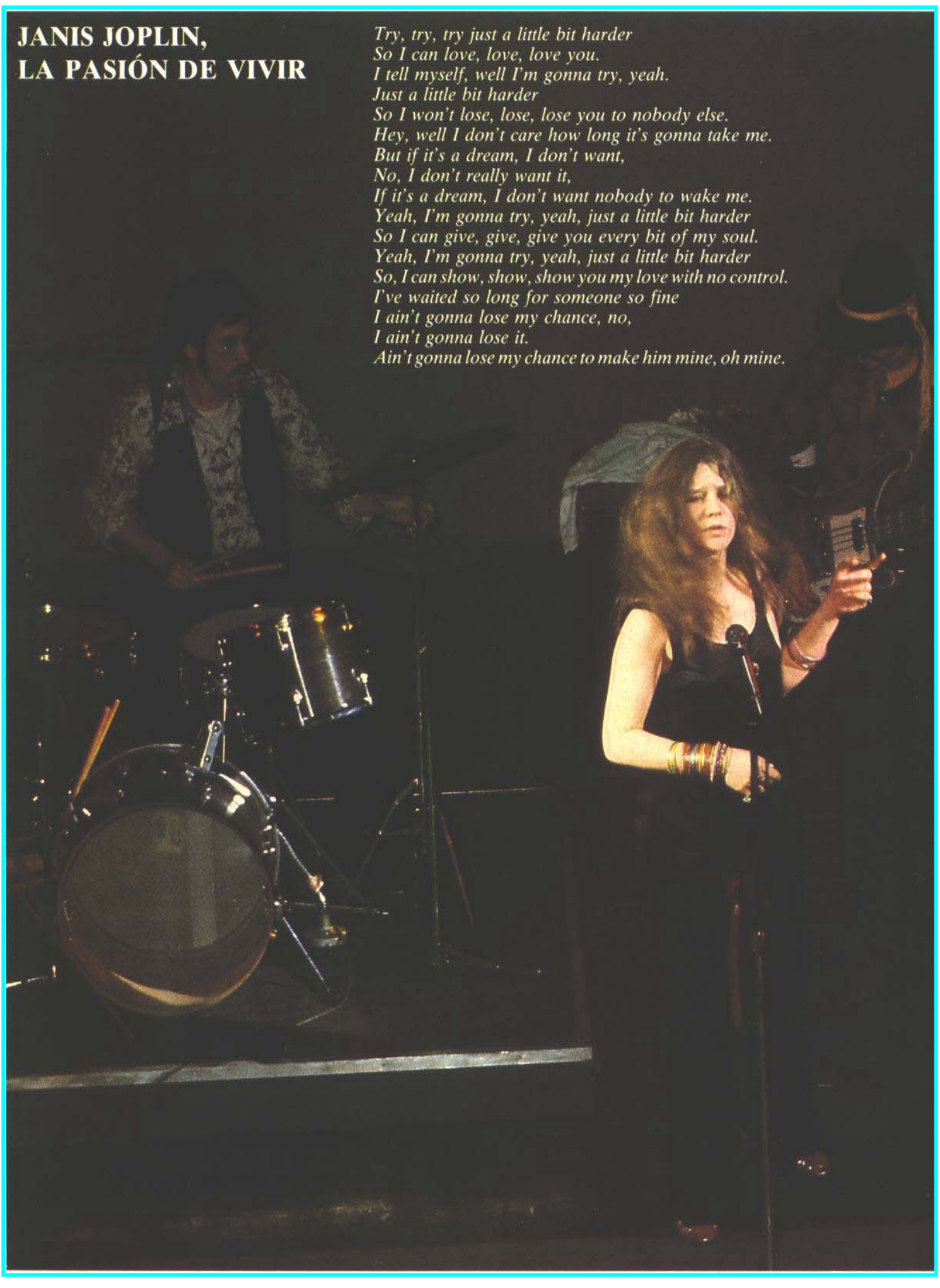
Las corrientes del rock muestran ya la inquietud que caracterizará la música a partir de 1969. Como siempre, los hechos parecen aislados pero corresponden al máximo grado de evolución de un nuevo tiempo de cambio. Un nuevo espíritu invade a una sociedad que camina hacia la cita y el vértice de Woodstock, la culminación de la etapa hippy y la conversión final hacia los 70.

1. Elvis Presley y su vuelta al mundo de la música en plan activo tras 9 años de hacer sólo cine, sin actuar en público. Fue una de las notas destacadas del final de 1968, puente directo hacia la revolución vanguardista que estalla en 1969. Las corrientes del rock se diversifican ante el gran despliegue que la música va a protagonizar.

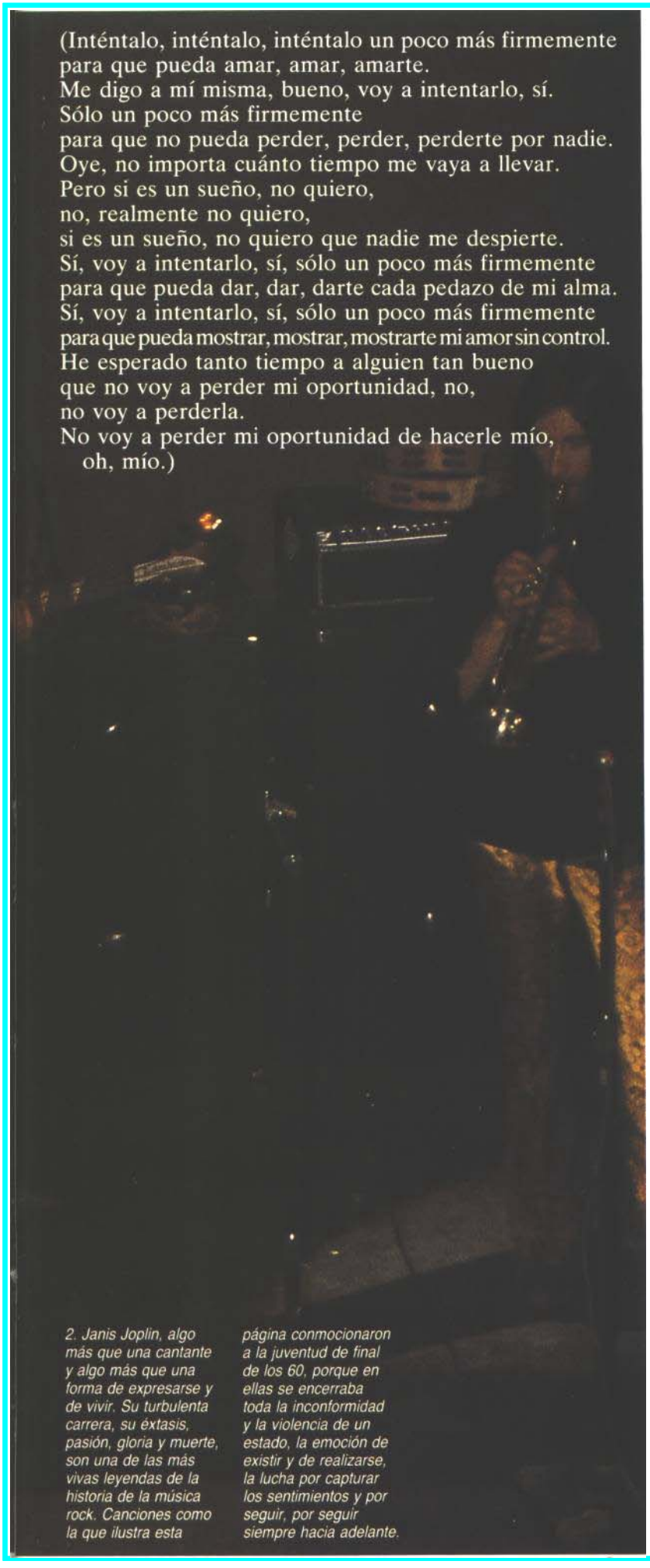
David Redfern

JANIS JOPLIN, LA PASIÓN DE VIVIR

Try, try, try just a little bit harder
So I can love, love, love you.
I tell myself, well I'm gonna try, yeah.
Just a little bit harder
So I won't lose, lose, lose you to nobody else.
Hey, well I don't care how long it's gonna take me.
But if it's a dream, I don't want,
No, I don't really want it,
If it's a dream, I don't want nobody to wake me.
Yeah, I'm gonna try, yeah, just a little bit harder
So I can give, give, give you every bit of my soul.
Yeah, I'm gonna try, yeah, just a little bit harder
So, I can show, show, show you my love with no control.
I've waited so long for someone so fine
I ain't gonna lose my chance, no,
I ain't gonna lose it.
Ain't gonna lose my chance to make him mine, oh mine.



(Inténtalo, inténtalo, inténtalo un poco más firmemente
para que pueda amar, amar, amarte.
Me digo a mí misma, bueno, voy a intentarlo, sí.
Sólo un poco más firmemente
para que no pueda perder, perder, perderte por nadie.
Oye, no importa cuánto tiempo me vaya a llevar.
Pero si es un sueño, no quiero,
no, realmente no quiero,
si es un sueño, no quiero que nadie me despierte.
Sí, voy a intentarlo, sí, sólo un poco más firmemente
para que pueda dar, dar, darte cada pedazo de mi alma.
Sí, voy a intentarlo, sí, sólo un poco más firmemente
para que pueda mostrar, mostrar, mostrarte mi amor sin control.
He esperado tanto tiempo a alguien tan bueno
que no voy a perder mi oportunidad, no,
no voy a perderla.
No voy a perder mi oportunidad de hacerle mío,
oh, mío.)



2. Janis Joplin, algo más que una cantante y algo más que una forma de expresarse y de vivir. Su turbulenta carrera, su éxtasis, pasión, gloria y muerte, son una de las más vivas leyendas de la historia de la música rock. Canciones como la que ilustra esta página conmocionaron a la juventud de final de los 60, porque en ellas se encerraba toda la inconformidad y la violencia de un estado, la emoción de existir y de realizarse, la lucha por capturar los sentimientos y por seguir, por seguir siempre hacia adelante.

Carrera hacía la muerte

Esto no era una canción: era un torrente, un torbellino, un Apocalipsis en la garganta. Era la voz, la figura y el aspecto trágico de Janis Joplin* cuando lo cantaba, retorciéndose, demudando su rostro, moviéndose con ramalazos de electricidad cruzándole el cuerpo, levantan – do una pierna para dejarla caer con violencia contra el suelo al quebrarse su grito en el clímax del desgarro. Esto no era una canción, sino un modo de entender la vida y el amor, el rock y la velocidad que finalmente la mataría, la pasión y la alucinación del éxito.

Janis Joplin, la salvaje de Port Arthur, era, como *Try (just a little bit harder),* un canto atropellado que hería en lo más profundo. Pocas voces, pocas cantantes y pocos estilos habrán emocionado tanto en la historia de la música. Y Janis fue mucho más allá de la emoción. Su aspecto de cabaretera barata en el festival de Monterrey era casi grotesco... menos cuando uno cerraba los ojos y la oía. Las canciones de Janis, las escribiese quien las escribiese, fuesen temas standard como *Summertime* o intensos cortes bluessy como *Ball and chain,* eran distintas cuando pasaban por el abrupto acantilado de su alma. Su modo de entender esas canciones, atropellado y caótico en muchas ocasiones, según su propio estado emocional, era lo que las hacía propias, distintas. Por eso Janis, que sólo grabó tres LP's en breve pero intensa carrera (el tercero incompleto, de todas formas), fue una cantante distinta, y con seguridad la mejor de la historia del rock y la gran reina de su tiempo.

Prototipo del rock

La vida y la muerte de Janis Joplin son un prototipo del rock. Años de dura lucha en pos del éxito, y al llegar éste... la locura, el vértigo, que desembocan en una rápida muerte. ¿Justo? ¿Injusto?

Se dijo en su día que Brian Jones había vivido intensa – mente y que lo había hecho todo cuando murió. Se dijo que Jimi Hendrix ya no podía extraer nada más de su guitarra cuando murió. Se dijo que Jim Morrison, engor – dando y con una sentencia que pesaba sobre él, ya había hecho historia cuando murió. Pero ¿qué decir de Janis Joplin, que tuvo menos tiempo que los demás, que dejó menos discos y que fue, igualmente, una gran víctima de la energía generada por la música rock?

El paso del tiempo ha hecho de todos ellos leyendas de la gran fantasía musical. Llorados en su día, recordados siempre, son el morbo diletante del mundo del espectácu – lo. Podrían ser un ejemplo... pero, día a día, miles de chicos y chicas sueñan con cantar y triunfar como ellos. ¿Y también morir? No, nadie cree en la muerte. Cada cual se cree especial.

Yo sobreviviré, yo le ganaré la partida a la máscara...

Inventar una canción

Janis Joplin es quizás una de las figuras más patéticas de la historia del rock, aunque también sea de las más hermosas y triunfales, de las más cálidas y deslumbrantes. Siempre dio la impresión de estar sola, y de necesitar amar tanto como cantar. De los muchos libros y artículos escritos sobre ella, nadie la destaca como una chica feliz. Pudo serlo, lo fue seguramente alguna vez; pero en ella pesó siempre mucho más el tormento de la tragedia que

del éxito. Y es que Janis era como sus canciones: un algo especial que fluía y se desbordaba. Solía decir: «Yo no escribo canciones, las invento. A veces escribo unas palabras, para no olvidarme, pero ése es un concepto distinto. Yo las invento»

Inventaba las canciones, como se inventaba cada día a sí misma. Cuando se levantaba, cogía ya un vaso que no dejaba tal vez en todo el día. Muchos hombres, algunos famosos, desde Leonard Cohen hasta Country Joe McDonald, pasaron por su cama e hicieron el amor con ella. Y ninguno dejó de hablar nunca de ella refiriéndose a la «pobre chica solitaria». ¿Qué tuvo Janis en su mente, para sentir ese estremecimiento? ¿Qué fue lo que la impulsó a correr, correr y correr hasta estrellarse?

En *Down on me* canta:

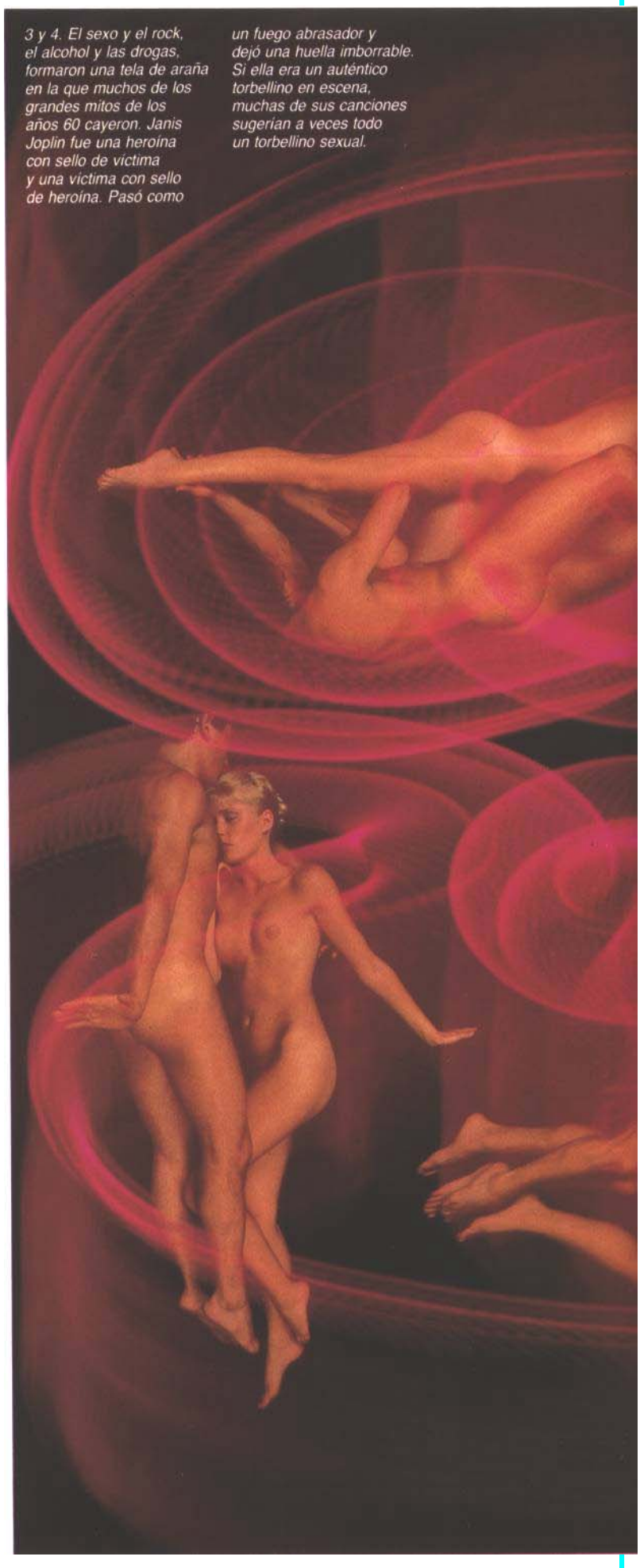
Nothin' in this world is so hard to find
When you got yours and I got mine.
That's what it looks like everybody in this whole round world
Is down on me, said down on me, down on me.
Looks like everybody in this whole round world
Down on me.

(Nada en este mundo es difícil de encontrar
cuando tú tienes lo tuyo y yo lo mío.
Por ello parece como si todos, en este vasto mundo,
estuvieran contra mí, he dicho contra mí, contra mí.
Parece como si todos, en este vasto mundo,
estuvieran contra mí.)

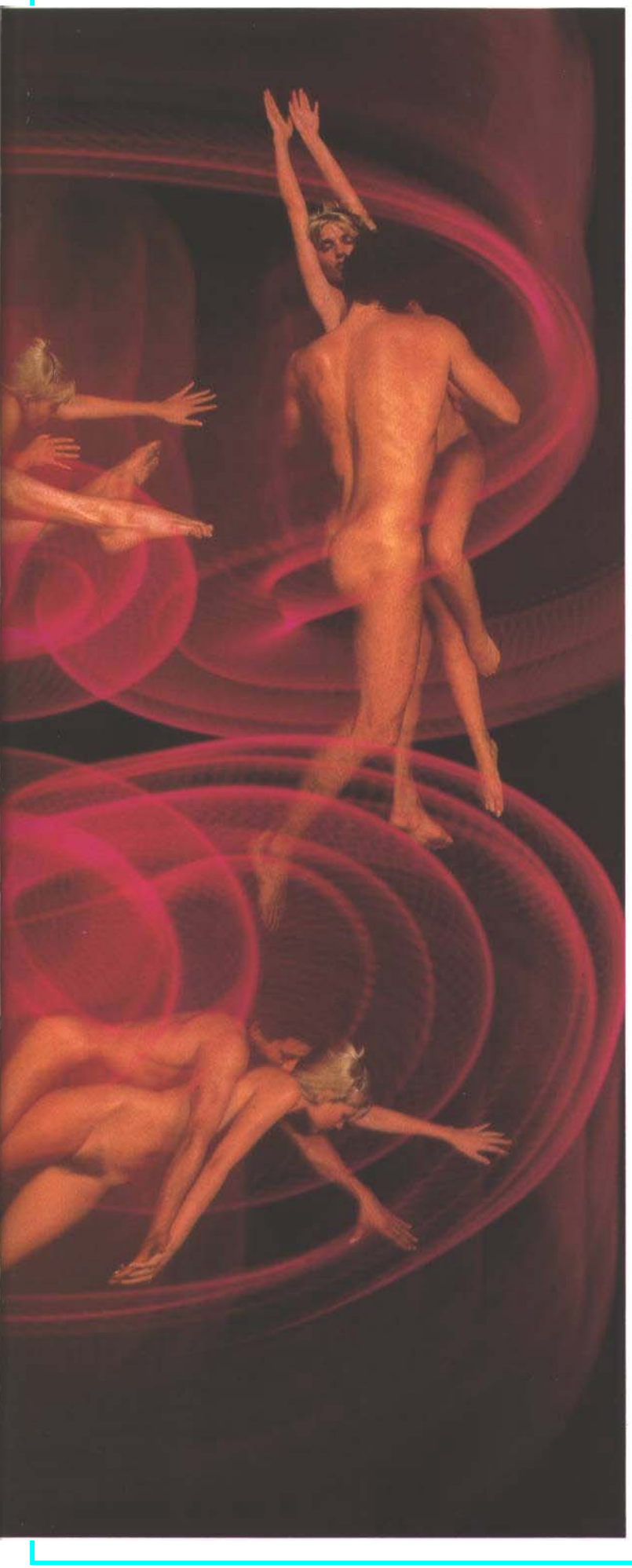
Sexo y rock,
en las canciones de Janis

La mayoría de las canciones de Janis hablan de los hombres, y del sexo, y de la necesidad y la pasión, del deseo y del fracaso. Solía cantarlas como si hiciera el amor; y en parte, muchos veían en ella, cuando cantaba en el escenario, la liberalización del instinto reprimido. Janis era salvajemente descarnada, pero auténtica. No mentía al hablar de la relación artista-público, ni de la fuerza del espectáculo para llegar a sentirlo todo, a sentir fuego en las venas. Una vez dijo:

«Cuando canto, no suelo pensar. Cierro los ojos y dejo que llegue... ya sabes, siento que llega la fiebre, que me encuentro bien. Cuando ha desaparecido, es como si pudieras recordarlo; pero no puedes ser consciente de él hasta que vuelves a vivirlo y entonces está ahí de nuevo. Es como un orgasmo. Yo no puedo hablar de mis canciones, porque estoy dentro de ellas. ¿Cómo puedes explicar algo en lo que estás dentro? No puedo saber lo que hago. Si lo supiera, lo habría perdido. Pero al cantar... bueno, al cantar siento... Oh, como cuando el primer amor. Es más que sexo. Es ese punto en el que dos personas pueden alcanzar realmente el amor, como cuan – do tocas a alguien por primera vez; pero en este caso es gigantesco, porque se multiplica por todo el público. Siento escalofríos, extrañas sensaciones recorriéndome el cuerpo. Es una experiencia física, emocionante, y me ocurre cuando actúo, cuando estoy delante de la gente. Es como tener cien orgasmos con una persona que amas. Vivo durante unos minutos en el escenario todo... es la sensación...»



3 y 4. El sexo y el rock, el alcohol y las drogas, formaron una tela de araña en la que muchos de los grandes mitos de los años 60 cayeron. Janis Joplin fue una heroína con sello de víctima y una víctima con sello de heroína. Pasó como un fuego abrasador y dejó una huella imborrable. Si ella era un auténtico torbellino en escena, muchas de sus canciones sugerían a veces todo un torbellino sexual.



Seguir adelante

Atropello. Caudal. Emoción. Janis Joplin fue como una lluvia de verano, que pasa y deja el prado cubierto de luces inolvidables mientras en tus oídos resuena el trueno y el fragor de la tormenta. Por doquier, un suave aroma te grita que la vida, herida, es limitadamente inmortal.

Ain't no use in bein' free, babe.
I see you lookin' at the sky.
I know what's in it make you happy there,
But it only make you cry.
I think you got good intentions too,
They all manage to show through.
Whatever you give to the world outside
I wanna give it right back to you.

(De nada sirve ser libre, chica.
Veo cómo miras el cielo.
Yo sé lo que hay en ello que te hace feliz,
pero en realidad sólo te hace llorar.
Creo que tú también tienes buenas intenciones,
pues todas ellas logran transparentarse.
Cualquier cosa que des al mundo exterior,
yo te la devolveré.)

Janis Joplin fue una luz en el 67, una furia en el 68 y el 69, y una burla macabra en el 70. Cuando murió, todavía sonaban por los infinitos mundos del rock frases como la inicial de su *Kozmic blues:*

Time keeps movin' on, friends they turn away.
I keep movin' on, but I never found out why.

(El tiempo pasa, los amigos se van.
Yo sigo adelante, pero nunca supe por qué.)

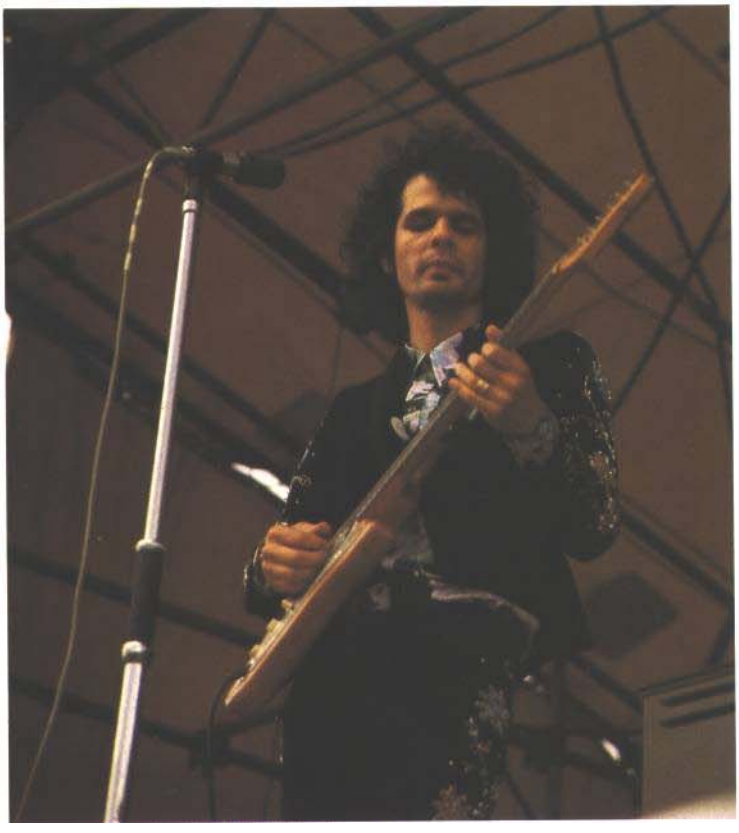
DEL BLUES AL JAZZ Y EL ROCK

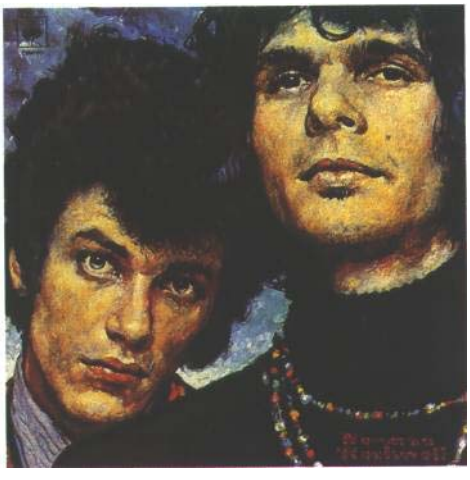
La unión de estilos eran ya una realidad anterior, pero al final de los años 60 se convirtió en una salida múltiple para el rock. Artistas como Al Kooper*, que habían ayudado a Dylan en su proceso de electrificación, que habían fundado grupos como el Blues Project y que sentían la inquietud de este tiempo, habrían de crear en 1968 las primeras páginas de una fascinante aventura.

Al Koper crea en 1967 una de las primeras formacio – nes que aglutinan el rock con el jazz: Blood, Sweat and Tears*. Su primer álbum, en 1968, es una revelación; pero mientras para el nuevo grupo supone un primer paso, para Koper significa tan sólo una experiencia. En el mismo 68, Al Kooper deja Blood, Sweet and Tears y, en una serie de trabajos especiales, marca ya la impronta de su calidad y de lo que la música será en 1969. En primer lugar, Kooper graba un álbum con Stephen Stills y Mike Bloomfield, *Supersesión.* En segundo lugar, en el célebre Fillmore West de San Francisco, los días 26, 27 y 28 de septiembre de este 1968, traza una de las más brillantes páginas del esplendor rock, más por el significa – do que por el resultado.

Las primeras jams

Durante estos tres días, en el Fillmore, se descarga un vendaval de rock. La idea es dar unos conciertos entre Al Kooper y Mike Bloomfield, pero la intensidad musical que tensa la cuerda californiana se desborda ante la perspectiva de unas noches profundamente libres y roc – keras. Kooper y Bloomfield tocarán los dos primeros días con John Kahn y Skip Prokop. Al tercer día, Mike Bloomfield fue recluido en un hospital para que hiciera una cura de sueño, y entonces se presentaron en el Fillmore la flor y nata de los músicos que hacían de San Francisco un centro de primer orden: Carlos Santana (todavía sin haber formado su primer grupo ni haber grabado), Elvin Bishop, Steve Miller... Cuando el resulta – do de estas experiencias se edita en el doble álbum *The live adventures of Mike Bloomfield and Al Kooper,* la importancia del hecho supera al propio disco. En 1969, las jam-sessions, la experiencias libres, la fusión de instrumentistas diversos que se unen por el placer de ver lo que sale de sus fuerzas, será un fenómeno definitivo y crucial para el rock. Koper, pionero en este sentido, queda en la historia como uno de los más activos e insóli – tos creadores, con aportaciones notables y decisorias.





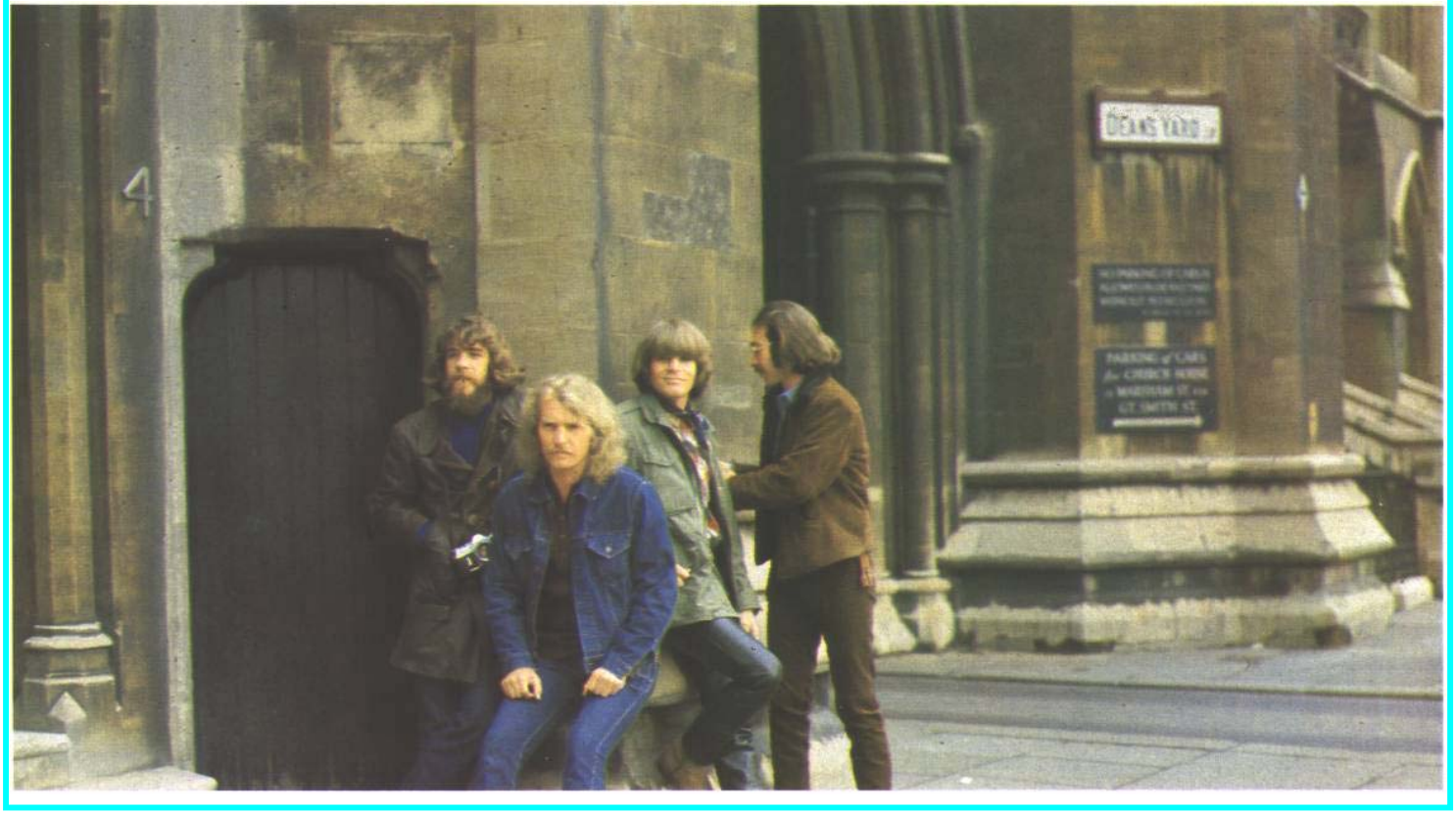
5-8. A la izquierda, portada del magnífico álbum The live adventures of Mike Bloomfield and Al Kooper. *A la derecha, arriba, Blood, Sweat and Tears, una de las creaciones de Al Kooper. Abajo, a la izquierda, el propio Al Kooper y, a la derecha, los inefables Creedence Clearwater Revival.*

CCR, EL PLACER DEL ROCK

Mientras el rock parece adentrarse en esferas de suma complejidad, como contrapunto el año 1968 ve el naci – miento de Creedence Clearwater Revival*, uno de los grupos más deliciosamente naturales entre 1968 y 1971.

CCR es la sencillez. Desprovistos de artificio, basando su música en un estilo comercial y con John Forgerty al frente, en la etapa más intensa de la historia ellos serán los reyes del ritmo y del placer de la música por la música. CCR será un prodigio aislado en el torrente del vanguar – dismo. Su éxito no tendrá parangón en los años siguien – tes, tanto por el hecho de llevar todos sus singles y LP's a la cima de las listas de hits, como por los millones de discos vendidos en todo el mundo, Con CCR, el R&R tuvo una repentina revitalización. Si lo que ellos hacían no era ni mucho menos R&R, sí tomaban lo más libre del género para unirlo con un cierto sabor de blues rural. Más que una fórmula, fue un hallazgo, puesto que Fogerty y sus compañeros, antes de crear CCR, habían actuado ya durante años con otros nombres sin el menor éxito.

El rock and roll, que había estado no muerto pero sí «aparcado» durante los años 60, superado por el beat y por toda la fantasía pop, comenzaría a dar nuevas muestras de vida en 1968. Un público desbordado por la cantidad de novedades, que ya casi comenzaban a ser superiores a la capacidad del mercado para absorberlas, se encontró —como suele suceder siempre— con el placer de la nostalgia; y una nueva generación paladeó el sabor de descubrir a los artistas que diez años antes habían iniciado la gran rueda. De esta forma, frente a la comple – jidad sónica del incipiente movimiento underground, fluyó la respuesta de la sencillez y el ritmo. CCR fue un ejemplo, aunque sin duda el techo de la vuelta del rock and roll lo marcara, una vez más, el rey: Elvis Presley.



LA VUELTA DE ELVIS

Cuando los Beatles invadieron Estados Unidos, pancartas como «Elvis ha muerto, vivan los Beatles» fueron todo un síntoma. Presley había vuelto a Estados Unidos después de su servicio militar, pero ya sin el menor interés por actuar en vivo o por seguir siendo la estrella rutilante de la segunda mitad de los años 50. Había preferido la comodidad de Hollywood y el retiro. Casualmente o no, conscientemente o no, dos años después los Beatles lo arrasaron todo. De haber seguido Elvis en pie, quizá se habría visto desbordado por el alud del beat.

Elvis Presley se limitó desde 1962 a rodar tres películas por año; y sus bandas sonoras, salvo alguna grabación ocasional, bastaron para nutrir el mercado con grabaciones del rey. Así, pues, Elvis seguía ahí, pero no luchaba en primera fila. Su puesto era el del francotirador que está de vuelta de todo. Casado en mayo de 1967, seguía siendo el mito. Eso era suficiente.

Por ello, su vuelta, en diciembre de 1968, fue un acontecimiento.

Y no sería el único en los años siguientes, hasta su muerte.

El veneno de los aplausos

La última actuación de Elvis en TV había tenido lugar en 1960, con Frank Sinatra. Su aparición en la pequeña pantalla en diciembre del 68 marcó el inevitable destino de todo artista que siente en sus venas el sabor del éxito y los aplausos, un veneno difícil de olvidar. Como tantos artistas que un día quisieron retirarse, Elvis regresa, buscando un reconocimiento que no obtiene trabajando detrás de las cámaras cinematográficas.

Nuevos éxitos

¿Cómo es recibido el rey? ¿Hasta qué punto nueve años son una eternidad en música? Las preguntas son paralelas a la expectación, pero lo cierto es que el mito puede más que la realidad. Elvis sigue teniendo carisma y fuerza. Subyuga por un igual a sus fans de los años 50 y a las incorporadas en los 60. Su aspecto ya no es el lozano y juvenil de *King Creole*, pero un solo movimiento suyo en la pequeña pantalla, un gesto provocativo de sus caderas, una mirada encandiladora y una mueca en el labio, son capaces de desencadenar de nuevo la histeria.

La aparición de *If I can dream*, single editado a raíz de su show en TV y presentado en él, reverdece los mejores tiempos del mito Presley. Será el avance de un formidable año 69, en el cual Elvis volverá a la cima de los rankings con canciones como *In the ghetto* y *Suspicious mind*. El tiempo parece no haber transcurrido, sino sólo haber quedado en suspenso. Sin embargo, la realidad será otra. El rey ya ha pasado de los 30. El tiempo jugará su eterna baza y se cobrará su precio.

Volver le costará a Elvis primero la paz, después su felicidad matrimonial y finalmente la vida.

Aunque durante 9 años volviera a impulsar la gran rueda de la fantasía.

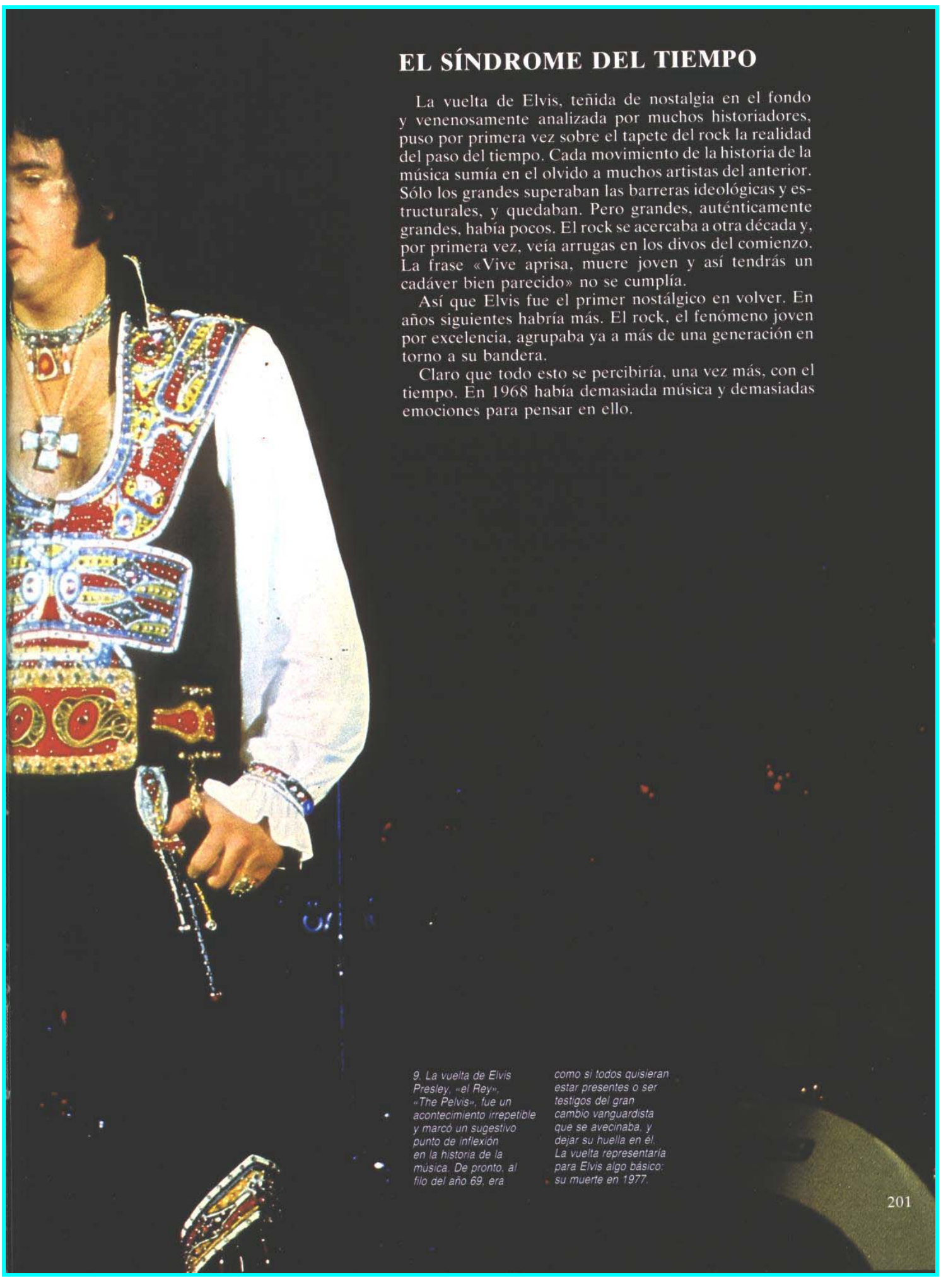
David Redfern

EL SÍNDROME DEL TIEMPO

La vuelta de Elvis, teñida de nostalgia en el fondo y venenosamente analizada por muchos historiadores, puso por primera vez sobre el tapete del rock la realidad del paso del tiempo. Cada movimiento de la historia de la música sumía en el olvido a muchos artistas del anterior. Sólo los grandes superaban las barreras ideológicas y estructurales, y quedaban. Pero grandes, auténticamente grandes, había pocos. El rock se acercaba a otra década y, por primera vez, veía arrugas en los divos del comienzo. La frase «Vive aprisa, muere joven y así tendrás un cadáver bien parecido» no se cumplía.

Así que Elvis fue el primer nostálgico en volver. En años siguientes habría más. El rock, el fenómeno joven por excelencia, agrupaba ya a más de una generación en torno a su bandera.

Claro que todo esto se percibiría, una vez más, con el tiempo. En 1968 había demasiada música y demasiadas emociones para pensar en ello.



9. La vuelta de Elvis Presley, «el Rey», «The Pelvis», fue un acontecimiento irrepetible y marcó un sugestivo punto de inflexión en la historia de la música. De pronto, al filo del año 69, era como si todos quisieran estar presentes o ser testigos del gran cambio vanguardista que se avecinaba, y dejar su huella en él. La vuelta representaría para Elvis algo básico: su muerte en 1977.

AL KOOPER,
CREADOR DE GRUPOS,
EMOCIONES Y SONIDOS

Compositor, productor, instrumentista completo, cantante y líder de una genera – ción de músicos independientes, Al Koo – per (5-2-44, Nueva York) es uno de los más brillantes talentos surgidos en Esta – dos Unidos en los años 60 y uno de los grandes responsables de la historia del rock y de su evolución en esa década y en los años 70.

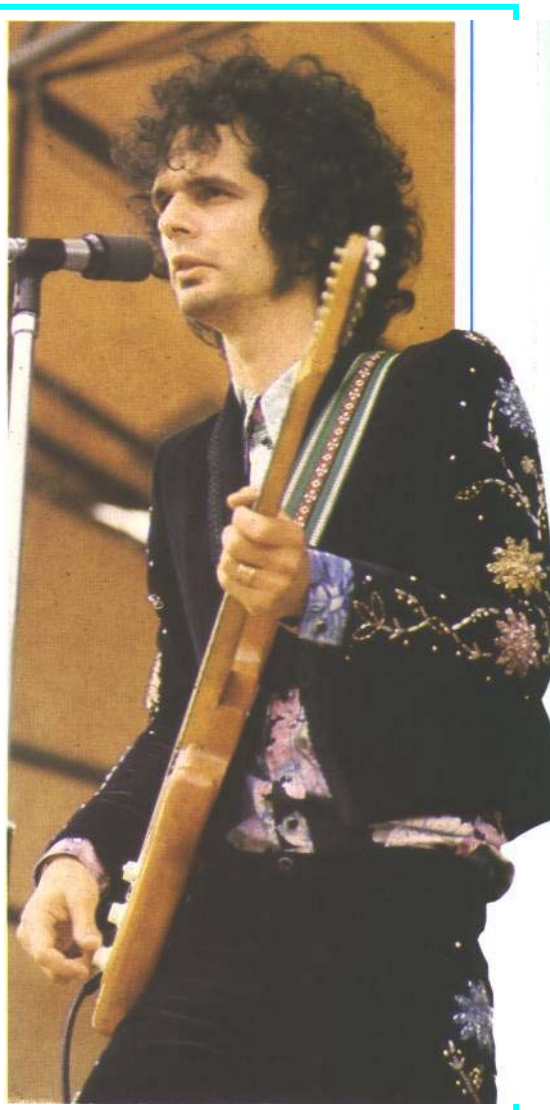
Estudiante rebelde en su infancia, a los 13 años ya es profesional y miembro del grupo Royal Teens, con el cual logra el hit *Short shorts* en 1958. En los años siguien – tes es guitarra de diversos artistas, desta – cando por su calidad en constante progre – sión. En 1963 se une a Irvin Levine y a Bob Brass, con los que compone canciones, repitiendo éxito con *This diamond ring* para Gary Lewis and The Playboys y con *I must be seeing things* para Gene Pitney. En 1965, Tom Wilson, productor de Bob Dy – lan, llama a Kooper para que acompañe a Bob en la grabación de sus nuevas canciones. La influencia de Al en Dylan será notable; en las sesiones se pasará al órgano, porque de la guitarra se ocupará Mike Bloomfield. Al Kooper participará en la histórica grabación de *Like a rolling stone* y también en el LP *Highway 61 revisited,* en el que Dylan se electrifica por completo. Así mismo, acompañará a Bob Dylan en su presentación rockera en New – port en 1965, y grabará el disco *Blonde on blonde* con él.

En 1966, Al Kooper forma su primer grupo, Blues Project→, con los que desa – rrollará gran parte de su talento, grabando temas que influirán en la evolución del rock en este momento crucial de la historia. En 1968, roto Blues Project, Al forma un nue – vo grupo fundamental, Blood, Sweat and Tears*; pero después de registrar el primer LP, *Child is father to the man,* en el mismo año les dejará para sumergirse en nue – vos proyectos, como la grabación de un LP fundamental, *Supersesión* (68), con Stephen Stills (que poco tiempo después sería miembro de Crosby, Stills and Nash→) y Mike Bloomfield. La intensidad del trabajo desarrollado con Mike Bloomfield les lleva a ambos a presentarse en el Fillmore, grabán – dose entonces en vivo el doble LP *The live adventures of Al Kooper and Mike Bloomfield.* Durante 1969, Al Kooper produce discos pa – ra otros artistas, tan variados como Don Ellis o Appaloosa, y también interviene como músico en otros discos, como el *Let it bleed* de los Rolling Stones o el *Electric Ladyland* de Jimi Hendrix.

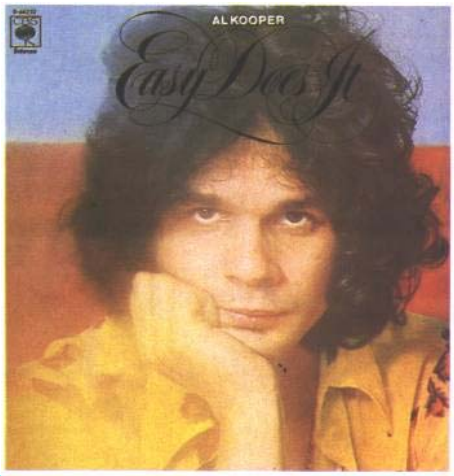
Desde el año 1969 hasta 1973, Al Kooper graba una notable serie de álbumes individua – les, aunque siempre acompañado en ellos por excelentes músicos: *I stand alone* (69), *You never know who your friends are* (69), *Kooper Session* (70, con Shuggie Otis), *Easy does it* (álbum doble, 70), la banda sonora de la película *The landlord* (71), *New York City, you're a woman* (71), *A posible projection of the future /Childhood's end* (72) y *Naked songs* (73).

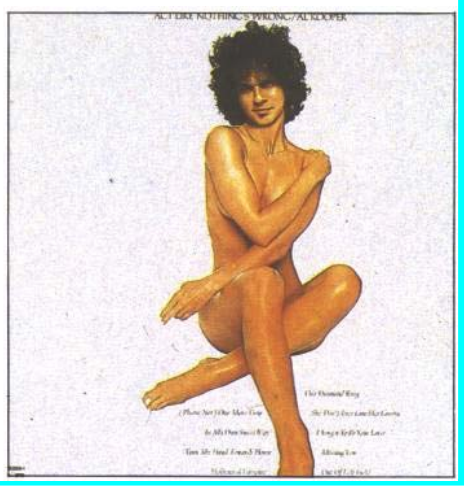
Durante una gira promocional del álbum *Naked songs,* Al Kooper llega a Atlanta y se siente impresionado por el movimiento mu – sical existente en la ciudad en 1973. Es el inicio de la explosión del rock sureño en USA, con bandas como Llaman Brothers Band o la Marshall Tucker Band. Kooper se instala en Atlanta y crea una compañía, la Sounds of the South, financiada por la MCA Records. Los primeros lanzamientos de la marca serán los grupos Mose Jones y Elijah, y un álbum de Blues Project, reunidos por Kooper para un concierto en el Central Park. Finalmente se producirá el gran éxito de Lynyrd Skynyrd→, confirmándose una vez más el genio de Al Kooper. En 1975, Al será el responsable del primer LP de los Tubes→ y, en 1976, del LP *Cry tough* de Nils Lofgren. Ante ello, la producción propia decrecerá. En el año 1975 aparecerá el doble LP reco – pilatorio *Al's big deal, unclaimed freight, an anthology.*

Al Kooper tendrá una breve reaparición personal en el año 1976 con el LP *Act like nothing's wrong;* pero a partir de este mo – mento su genio se concentrará en la pro – ducción, composición y en su trabajo siempre vital como instrumentista. Dejaba atrás 10 años asombrosos por la capaci – dad de trabajo y por la gran cantidad de obras publicadas, propias y ajenas, así como por la paternidad en el lanzamiento o el éxito de grupos fundamentales.



10. En la fotografía superior, Al Kooper, una leyenda activa del rock, un trabajador nato e incansable y un gran músico. Entre los grandes grupos por él creados destacan los Blues Project y Blood, Sweat and Tears.





BLOOD, SWEAT AND TEARS, LA PRIMERA MACRO-BANDA DE JAZZ Y ROCK

Blood, Sweat and Tears es uno de los más afortunados y triunfales experimentos surgidos del talento excepcional de Al Kooper*, aunque tras crear el grupo y gra – bar con ellos el primer LP, éste les dejará para continuar su carrera por otros derro – teros, como fue siempre su costumbre.

El núcleo de BS&T surge en el verano de 1967, con Al Kooper al órgano, el guitarra Steve Katz y el batería Bobby Colomby. A ellos se unirá el bajista Jim Fielder, el saxo Fred Lipsius y el trombonista Dick Halligan. Cuando graban su primer LP, *Child is father to the man* (68), cuentan también con el trompeta Jerry Weiss y el trompeta Randy Brecker.

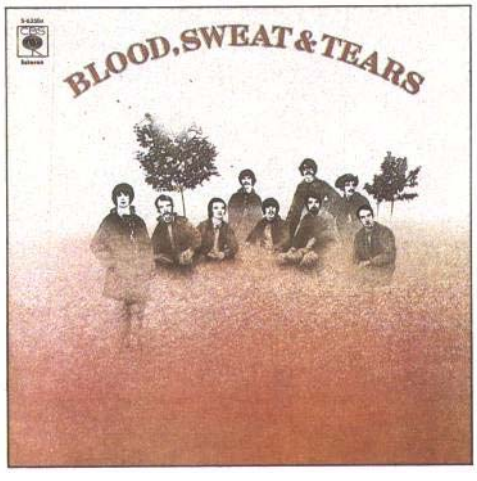
La marcha de Al Kooper en el mismo 68 parece desmembrar la banda, pero Katz, Colomby, Lipsius, Fielder y Halligan deci – den seguir y buscan nuevos miembros para continuar con la idea original. Así se completa la formación clave de Blood, Sweat and Tears, especialmente con la llegada de David Clayton-Thomas como cantante, un inglés formado en Canadá, que había tenido en este país una larga serie de hits: *Boom boom* (63), *Walk that walk* (64), *Take me back, Out of the sunshi – ne* (65) y, especialmente, *Braainwashed* (66), que estuvo 16 semanas en el n.º 1 de las listas canadienses.

BS&T queda formado por: Steve Katz (9-5-45, Brooklyn, Nueva York), guitarra; David Clayton-Thomas (13-9-41, Surrey, Inglaterra), voz solista; Bobby Colomby (20-12-44, Nueva York), batería; Fred Lip – sius (19-1144, Nueva York), saxo; Dick Halligan (29-8-43, Troy, Nueva York), trombón, flauta y teclado; Jim Fielder (4-10-47, Denton, Texas), bajo; Chuck Winfield (5-2-43, Monessen, Pennsylva – nia), trompeta; Jerry Hyman (19-5-47, Nueva York), trombón; y Lew Soloff (20-2-44, Brooklyn, Nueva York), trompe – ta. El primer álbum nuevo, titulado *BS&T,* supone un éxito masivo en 1969, así como los singles *And when I die, Spinning wheel* y *You made me so very happy.* Este impacto continuará en 1970, con el LP *BS&T 3* y los temas *Hi-de-ho* y *Lucretia MacEvil,* y en 1971, con el álbum *BS&T 4* y los singles *Go down gamblin'* y *Lisa listen to me.*

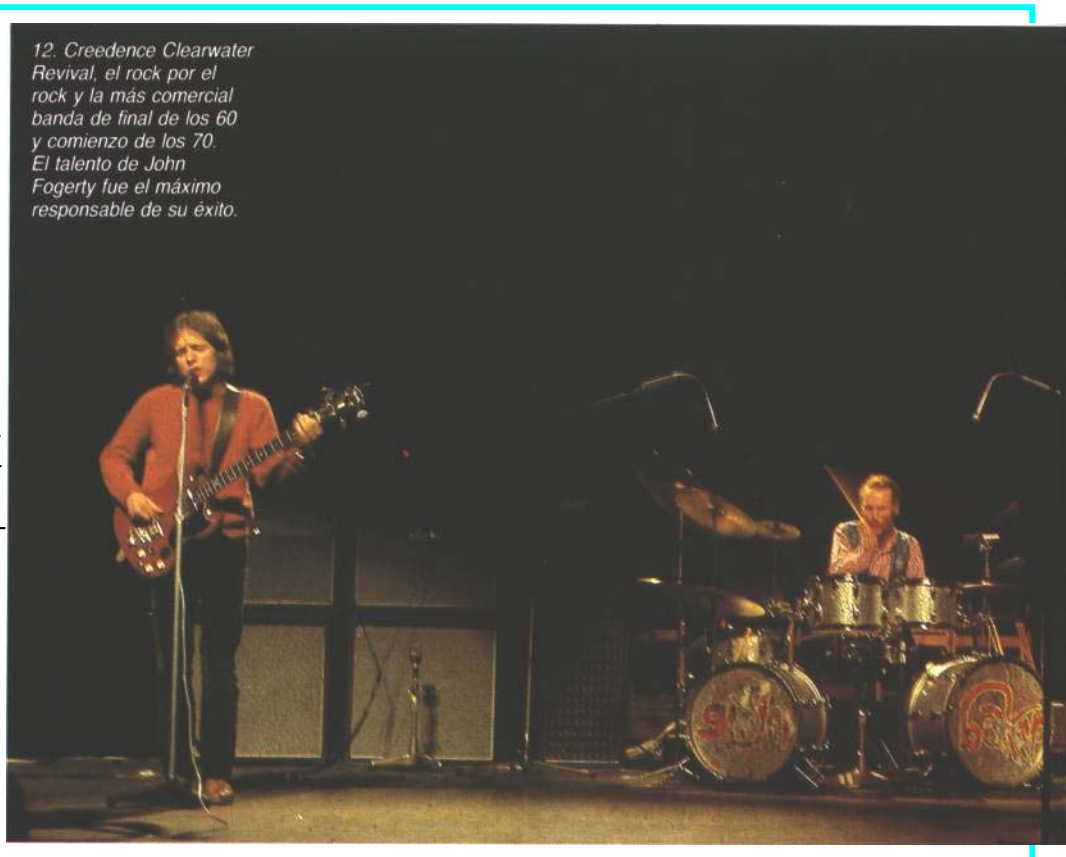
11. Blood. Sweat and Tears, la unión del jazz y el rock en un conjunto singular cuya primera formación causó revuelo entre 1969 y 1971.

A pesar de estar considerado como el mejor grupo de jazz y rock de este momento, a mediados de 1971 el grupo se resquebraja y David Clayton-Thomas se va para cantar en solitario. Debutará en 1972 con los LP's *Davd Clayton-Thomas* y *Tequila sunrise* y concluirá su aventura en 1973 con *Harmo – ny Junction.* Con David, se van otros dos hombres fuertes, Halligan y Lipsius. Colom – by reestructura la banda y en 1972 forman el grupo Lew Soloff, Chuck Winfield, Steve Katz, Bobby Colomby, Jim Fielder, Dave Bargeron (que había suplido ya a Imán en *BS&T 4*) al trombón (6-9-42, Massachu – setts), Jerry Fisher como voz solista (1943, Dekalb, Texas), Lou Marini Jr. al saxo y flau – ta (Charleston, Carolina del Sur), Larry Willis al teclado (1942, Nueva York) y George Wadenius, que provenía de Suecia y era guitarra. Con esta formación se graba el LP *New blood* (72).

Para el siguiente, *No sweat* (73), Tom Malone sustituye a Katz y a Winfield. Los cambios serán ya constantes en los dos años siguientes, en los que se graba el LP *Mirror image* (74). El grupo llega a tener tres cantantes en pocos meses, Jerry La Croix, Bobby Doyle y el propio Jerry Fisher, hasta que, a finales del 74, vuelve David Clayton-Thomas y se graba el LP *New city;* entonces forman BS&T Clayton-Thomas, Colomby, Bargeron, Wadenius, Willis, Joe Giorgianni (trompeta), Tony Klatka (trom – peta), Ron McClure (bajo) y Bill Tillman (saxo). En 1976, el LP *More than ever* cuenta con Clayton-Thomas, Colomby, Willis, Klatka, Bargeron, Tillman, Don Alias (percusión), Mike Stern (guitarra), Forrest Buchtell (trompeta) y Danny Trifan (bajo). Con *Brand new day* (77), entrando Roy McCurdy por Alias, BS&T es ya un grupo sin el intenso poderío musical e interés comercial de sus cuatro primeros álbumes.



CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL, EL MILAGRO ROCKERO DE JOHN FOGERTY



12. Creedence Clearwater Revival, el rock por el rock y la más comercial banda de final de los 60 y comienzo de los 70. El talento de John Fogerty fue el máximo responsable de su éxito.

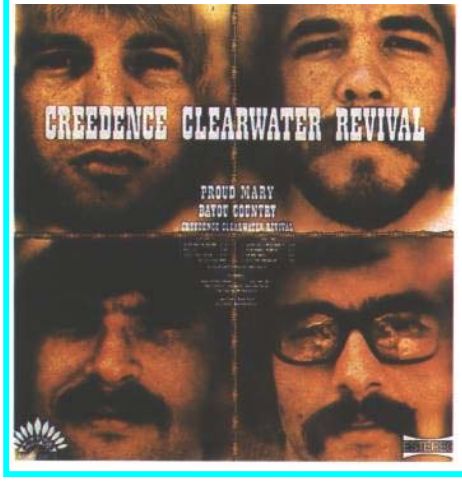
En cuatro años (1968-1971), Creedence Clearwater Revival, CCR, sería el grupo estadounidense más vendedor y uno de los pocos que llevó al éxito todos sus singles y álbumes, en la más triunfal y asombrosa carrera de su tiempo. Quizás el dato más significativo de la repercusión de la música de CCR sea el hecho de que este boom se produjo en plena fiebre van – guardista y cuando la música rock se frag – mentó en multitud de tendencias, pues el estilo de la banda no podía ser más prima – rio y esquemático dentro de los márgenes genuinos del rock and roll y del country blues rural. Creedence Clearwater Revival fue un estallido de ritmo, comercialidad, desenfado y dinamismo en el inicio y auge de la complejidad sónica de su tiempo. El máximo responsable fue John Fogerty, cantante, guitarra y autor de los temas del grupo, además de productor y arreglista.

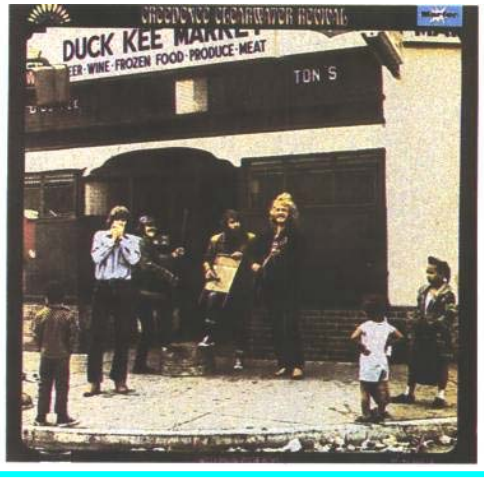
Los orígenes del CCR se producen en la etapa escolar de John C. Fogerty (28-5-45, Berkeley, California), el bajista Stu Cook (25-4-45, Oakland, California) y el batería Doug Clifford (24-4-45, Palo Alto, California). Tom Fogerty (9-11-41, Berkeley, California), guitarra de ritmo, completaría la formación clave poco des – pués. A comienzos de los años 60 actúan con el nombre de **Tommy Fogerty and The Blue Velvets;** y en 1964, llamándose **The Golliwogs,** consiguen firmar un con – trato discográfico con el sello Fantasy. En 1965, los Golliwogs publican su primer single, pero hasta 1967 el éxito será poco menos que nulo, salvo por el leve impacto de *Brown eyed girl.* El estallido de la músi – ca californiana de 1966 y 1967 cambia el estilo del grupo, que a fines de 1967 decide cambiar su nombre por el de **Creedence Clearwater Revival.** En junio de 1968 aparece su primer LP, titulado simplemen – te *Creedence Clearwater Revival.* El éxito es masivo gracias a un single con un tema del LP, *Suzie Q* (versión de un número de Dale Hawkins), seguido de otro, *I put a spell on you* (version de una canción de Screamin' Jay Hawkins). Un tercer single, *You,* com – pletará el año 1968.

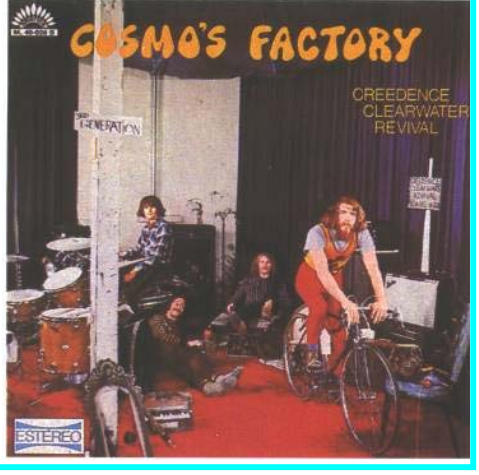
En 1969, CCR se dispara en apoteosis. Su segundo álbum, *Bayou country,* editado en enero, alcanza el disco de platino; y dos singles extraídos de él, ya de John Fogerty, se plantan en la cima de las listas de éxitos: *Proud Mary* y *Bad moon rising.* En el verano se edita el tercer LP, *Green river,* que con el anterior define bien el sonido del grupo. De este álbum será éxito otro single: *Green river.* Seguirá un single más, *Down on the corner;* y, todavía en 1969, aparece el cuarto LP: *Willy and the poor boys.* Al concluir 1969, CCR es proclamado el mejor grupo del año por la revista *Rolling Stone* y los mejores artistas en singles por *Billboard.*

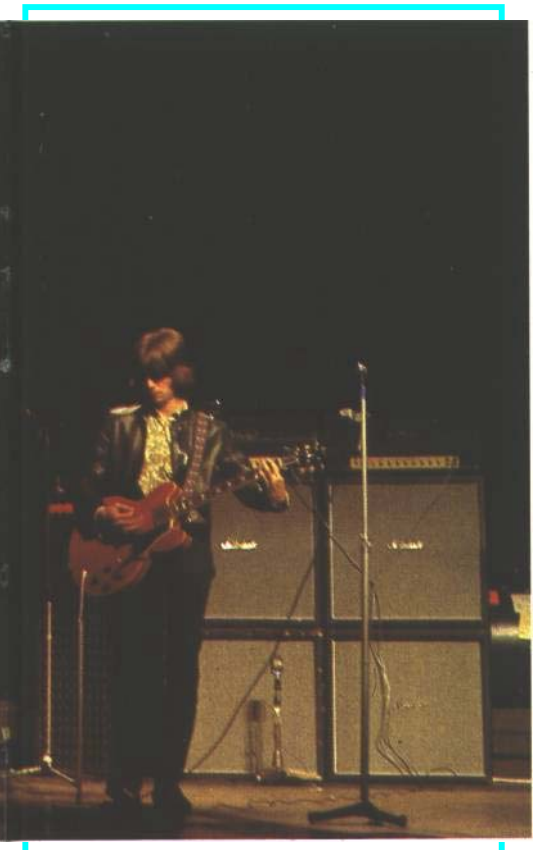
A comienzos de 1970, el single *Travellin' band* (y el siguiente, *Up around the venid,* que se edita en abril, mientras el grupo está realizando su primera gran gira por Europa) es un preludio del LP más triunfal del cuarte – to: en julio aparece el álbum, *Cosmo's ipso – ry,* que venderá tres millones de copias y obtendrá cuatro discos de platino. Todavía un tercer single, procedente de este LP, será éxito: *Lookin' out my back door.* Cuando en diciembre de 1970 se edita el sexto álbum, *Pendulum,* la mayoría de las grandes publi – caciones internacionales destacan a CCR como el conjunto del año por su gran impac – to popular y comercial.

Pendulum, sin embargo, marcará el co – mienzo del fin. Sólo será éxito un tema de él, *Have you ever seen the rain,* y en febrero de 1971 Tom Fogerty dejará el grupo para cantar en solitario. Los otros tres deciden continuar sin sustituir a Tom, como trío.





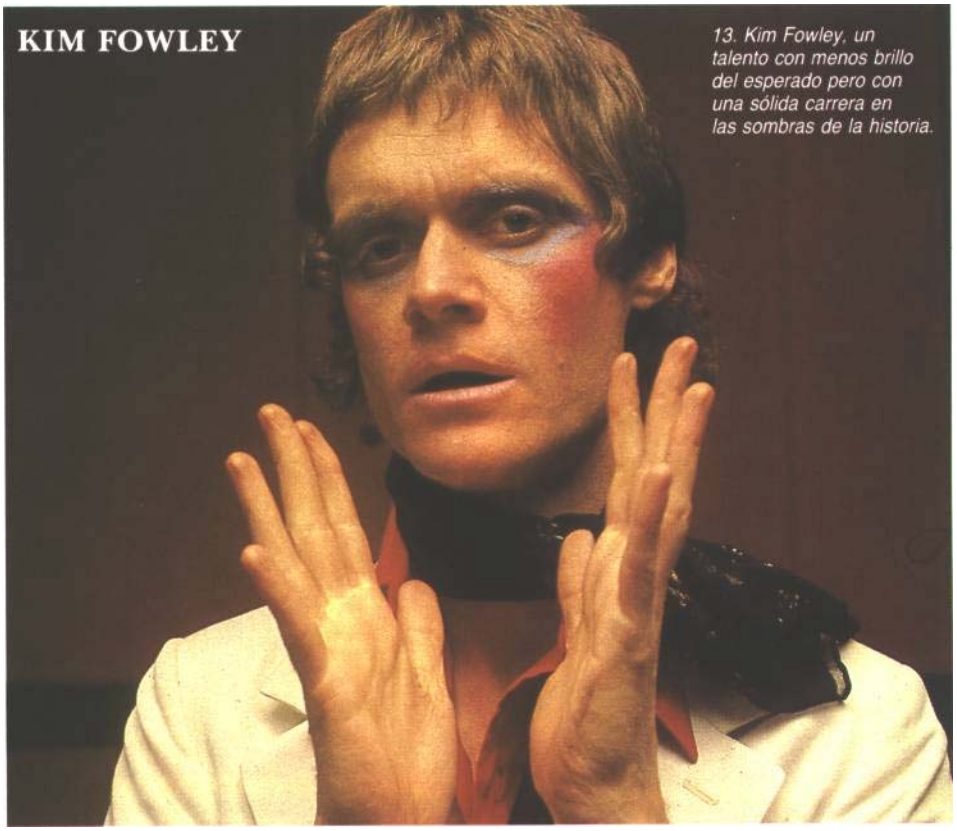




Aparece el single *Sweet hitch-hiker,* avance de un nuevo álbum, y el grupo pasará el resto del año actuando, en el verano en una gira por Estados Unidos y en octubre por Europa. En este año, el LP *Mardi Gras* será el canto del cisne; en efecto, en 1972, después de una gira por Japón y Australia, tras el single *Someday never comes* y una repercusión nula, el trío se separará.

Separados, los cuatro CCR mantendrán una etapa individual prolífica. Tom Fogerty editaría en 1972 los LP's *Tom Fogerty* y *Excalibur;* y Doug Clifford, el álbum *Doug "Cosmo" Clifford.* Este año aparecerá el LP *Creedence gold,* en 1973 otro disco de éxitos, *More Creedence gold.* De hecho, la leyenda CCR se mantendrá durante muchos años. En 1974 se editará el doble LP *Live in Europe,* primer disco en vivo del grupo, grabado en la gira de octubre de 1971 cuando eran sólo tres miembros; y en 1976 se publicará el álbum de hits, también doble, *Chronicle.*

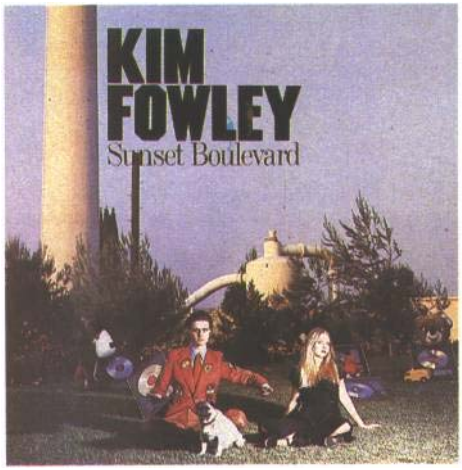
Tom Fogerty publicará nuevos álbumes, como *Zephyr national* (74) y *Myopía* (75); y trabajará un tiempo con Merl Saunders y Jerry Garcia (líder de Grateful Dead→), formando un trío alternativo aunque sin estabilidad. Clifford y Cook se unirán a la Don Harrison Band en 1976. Pero el más activo será John Fogerty. En 1973 y tocando él todos los instrumentos, John reaparece con el nombre de Blue Ridge Rangers. El LP *Blue Ridge Rangers* y los singles *Jambalaya* y *Hearts of stone* le devuelven al éxito; pero los siguientes álbumes, *John Fogerty* (75) y *Hoodoo* (77), vuelven a sumirle en el recuerdo.

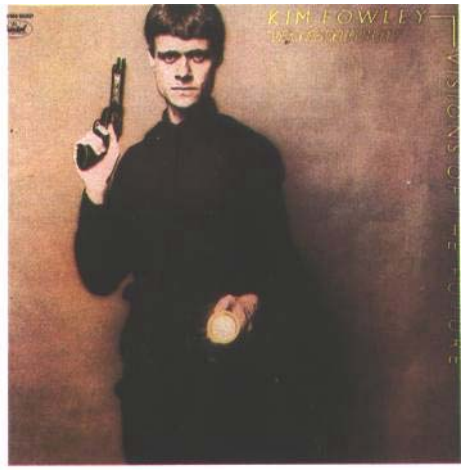


13. Kim Fowley, un talento con menos brillo del esperado pero con una sólida carrera en las sombras de la historia.

Hijo del actor Douglas Fowley y nieto del compositor Rudolph Frimi, Kim Fowley (21-7-42, Manila, Filipinas, aunque algunas antologías proponen otros lugares de nacimiento) es uno de los más prolíficos talentos de la música estadounidense en sus múltiples facetas de cantante, bailarín, compositor y showman. Su debut se produce en 1960 con el grupo Hollywood Argyles y el éxito de *Alley Oop,* uno de los grandes temas de este año. Como autor logrará otros dos hits destacados: *Nut rocker,* con B. Bumble and The Stingers (n.º 1 en Inglaterra en 1962), y *Popsicles and icicles,* por los Murmaids (hit en Estados Unidos, n.º 3 en 1964). Hasta 1967, fecha en que publica su primer LP solo, sus canciones son interpretadas por muchos grandes, como Manfred Mann, Beach Boys, Lovin' Spoonful, Byrds, Paul Revere and The Raiders, Gene Vincent, etc. Muchos de sus temas serán también clásicos de los 70 (el principal, la versión de *Nut rocker* por Emerson, Lake & Palmer).

Autor de dos libros de poemas, *The earth is really flat* y *The Oblong,* compondrá también música para películas de dibujos animados y el tema de la película *The Dealer* (71); además producirá, entre otros, al grupo de rock femenino The Runaways y, con John Cale, a los Modern Lovers. Su discografía individual, irregular y dispersa en editoras, cuenta con títulos como *Love is alive and well* (67), *In the underground* (68), *Born to be wild* (68), *Outrageous* (69), *Good clean fun* (69), *The day the earth stood still* (70), *I'm bad* (72), *International heroes* (73), *Sunset boulevard, Automatic, Living in the streets* (78), *Animal God of the street, Legendary dog duke sessions* y *Snake document masquerade* (79).





JANIS JOPLIN, EL SAVALJE LAMENTO DEL BLUES

14. Janis Joplin, la salvaje de Port Arthur. Nadie hizo tanto nunca con menos discos.

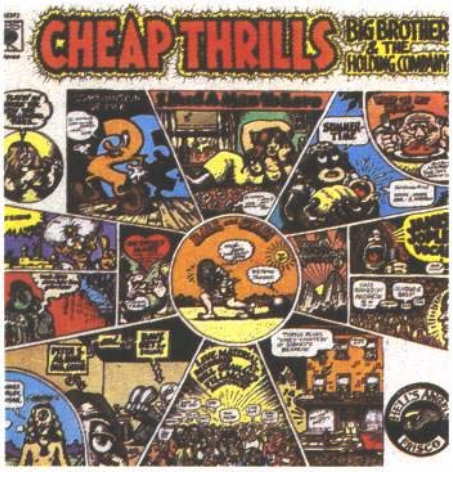
Dos álbumes y un tercero incompleto marcan toda la obra, toda la dimensión y toda la leyenda de Janis Joplin. Conside – rada la mejor voz blanca de blues de la historia, pasó de la nada a la gloria y de ella a la eternidad en poco más de tres años intensos. Janis es, junto con Jimi Hendrix y Brian Jones, la artista que completa la trilogía de héroes malditos de la música rock de los años 60.

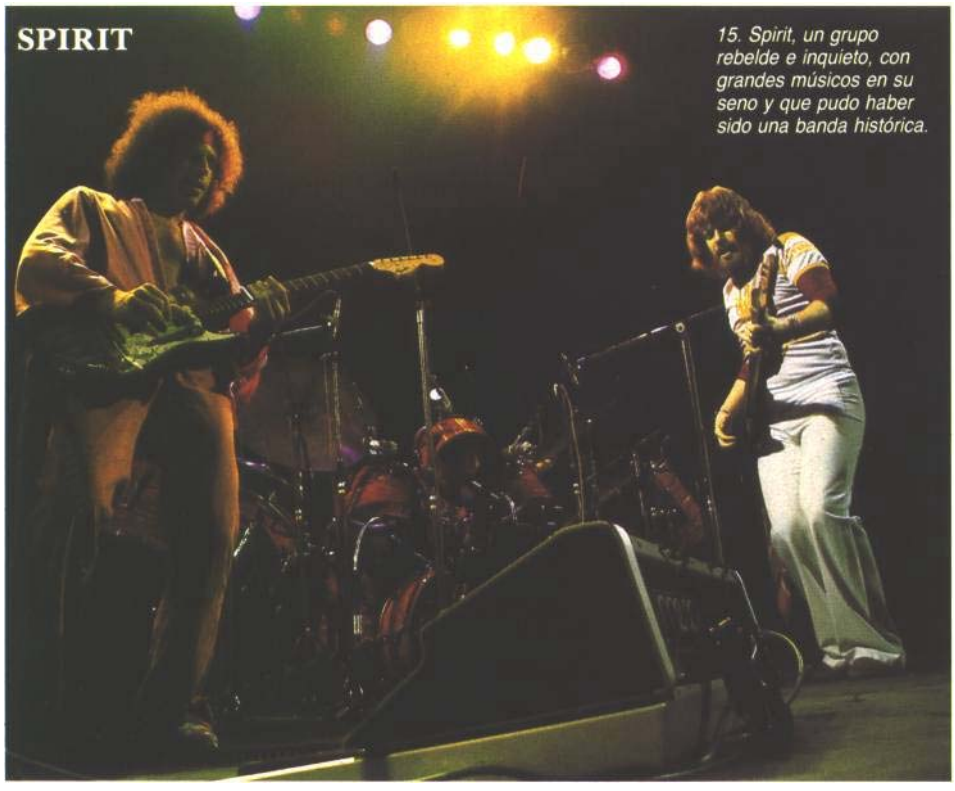
Nacida en Port Arthur, Texas, junto a Dallas, el 19 de enero de 1943, Janis era hija de una familia acomodada. Su padre trabajaba en la Texaco Canning Company; y su madre, en un colegio. Durante su infancia surgió su amor por la música, especialmente el folk y el blues, de la mano y las voces de dos grandes como Leadbe – lly y Bessie Smith. A los 17 años, con una voz que ya alcanza registros insólitos y po – co naturales, se va de casa y pasa cinco años trabajando en mil lugares y cantando donde puede. A comienzos de los 60 llega a California y comienza a cantar en los clubs y cafés por algo de dinero. Su voz la dotará pronto de una incipiente fama, que se consolida a comienzos de 1966. En la primavera, el grupo Big Brother and The Holding Company le ofrece convertirse en su voz solista y ella acepta.

La Big Brother estaba integrada por: Peter Albin (6-6-44, San Francisco, Cali – fornia), bajo; David Getz (1938, Brooklyn, Nueva York), batería; James Gurley (De – Troit, Michigan), guitarra; y Sam Andrew (18-12-41, Taft, California), guitarra. Del verano de 1966 al verano de 1967, el grupo se convierte en una de las formaciones de blues y rock más brillantes de la costa oeste. La presentación de Janis en el festival de Monterrey del verano de 1967 hace que alcancen el estrellado. En 1968 aparece el primer LP, *Cheap Thrills,* una de las mejores grabaciones de la década de los 60. El disco llega al n.º 1 y, tras él, Janis deja la Big Brother and The Holding Company para cantar en solitario. Desde este momento, los Big Brother seguirán una línea irregular hasta la grabación, en 1971, de su LP *Be a brother,* en el cual la banda estará reforzada con Nick Gravenites como voz solista y Davd Schallock a la guitarra. Tras él desaparecerán.

El primer LP de Janis en solitario es *I got dem ol' kozmic blues again mama!* (69), grabado con la Kozmic Blues Band, nombre que ella misma dio a los músicos que la acompañaron, aunque no se trataba de nin – gún conjunto establecido. Posteriormente sí formó su propia bandas de soporte, la Full Tilt Boggie Band, con John Till (guitarra), Ri – chard Bell (piano), Ken Pearson (órgano), Brad Campbell (bajo) y Clark Pierson (bate – ría). Durante 1970, en la cima de su fuerza interpretativa, Janis prodiga sus mejores conciertos, pero también se va autodestru – yendo por su rápido modo de ver la vida. La botella y las drogas forman el marco de su soledad; y durante la grabación de su tercer álbum, *Pearl,* muere por una sobre – dosis accidental de drogas en el hotel Landmark de Hollywood. Es la noche del 3 a 4 de octubre de 1970. Cuando se edita *Pearl,* incompleto pero fundamental, se convierte en su mayor éxito y el tema *Me and Bobby McGee* es n.º 1 en single.

Con la muerte de Janis comienza la leyenda y termina una página arrolladora de la historia de la música. En 1972 se editará el LP *In concert,* con grabaciones efectuadas en vivo en 1968 con los Big Brother y en 1970 con la Full Tilt Boogie Band; en 1973 se editará *Greatest hits;* y en 1974, con reportajes y filmaciones diversas, se montará su vida en cine y se editará la banda sonora, *Janis,* cuya mejor aportación es la inclusión de temas graba – dos por ella en 1963 y 64 en Austin, Texas, y en San Francisco. En 1980, a los 10 años de su muerte, aparecerá otro doble Lp testimonial, *Anthology.*



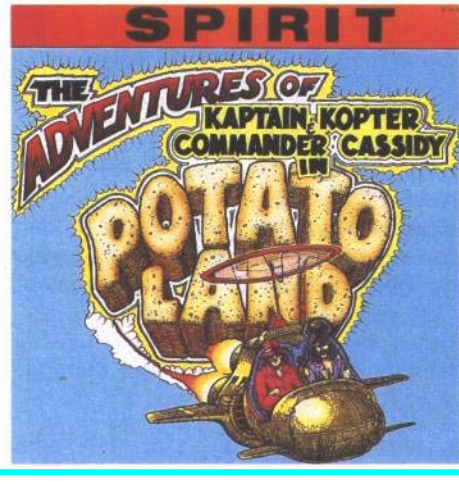


15. Spirit, un grupo rebelde e inquieto, con grandes músicos en su seno y que pudo haber sido una banda histórica.

Grupo estadounidense, formado en 1967 por: Ed Cassidy (1930, Bakersfield, California), batería; Randy California, gui – tarra; Mark Andes (1947, Philadelphia, Pennsylvania), bajo; John Locke (25-9-43, Los Angeles, California), teclado; y Jay Ferguson (10-5-47, Burbank, California), voz solista. Su primer LP, *Spirit* (68), les revela como uno de los mejores grupos de rock de la segunda generación de la West Coast. Sus dos LP's siguientes, *The family that plays together* (68) y *Clear* (69), confir – man su categoría, pero la fama internacio – nal llega con el cuarto, *Twelve dreams of Dr. Sardonicus* (71). Problemas en la gra – bación de este álbum llevan a la separa – ción.

Andes y Ferguson forman el grupo Jo Jo Gunne; y Randy California, después de Sufrir un accidente, graba el álbum *Kaptain Kopter and the Twirlybirds* (73). Locke y Cassidy reforman Spirit con Al y Christian Staehely; pero, después de un LP, *Feed – back* (71), se produce la ruptura definitiva. A final de 1974, California y Cassidy refor – man Spirit con Larry Knight (luego sustitui – do por Barry Keene). El trío graba dos LP's, *The Spirit of '76* (75) y *Son of Spirit* (75); en 1976 vuelven a unirse los miembros origi – nales menos Jay Ferguson, sustituido por el hermano de Mark Andes, Matt, y se inicia una segunda etapa con los LP's *Farther along* (76) y *Furure games* (77), aunque sin el éxito del final de los 60 y comienzos de los 70. Solos de nuevo California y Cassidy, grabarán álbumes como *Live* (77) y *Potatoland* (81).

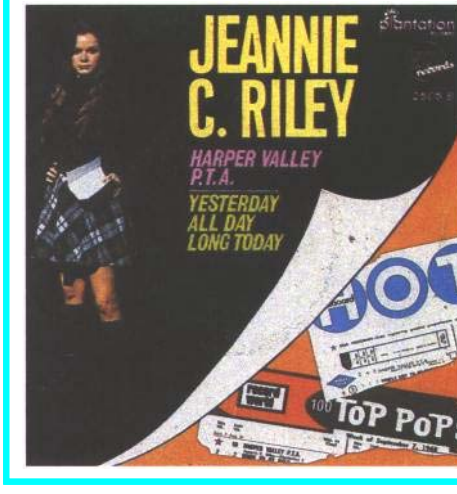
En cuanto a **Jo Jo Gunne,** el grupo de Andes y California, contó primero con ellos y además con Matt Andes (guitarra y voz) y Curly Smith (batería). Tras el primer LP, *Jo Jo Gunne* (72), Jimmie Randall sustitu – yó a Mark Andes, grabándose los álbumes *Bite down hard* (73) y *Jumpin' the Gunne* (73). John Staehely sustituyó a Matt Andes en el LP *So... where's the show?* (74).

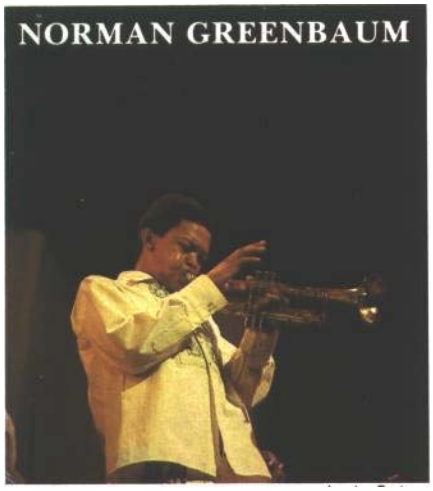


JEANNIE C. RILEY

Con 5 millones y medio de discos vendidos de su gran hit de 1968, titulado *Harper Valley P. T. A.,* la cantante esta – dounidense Jeannie C. Riley (19-10-45, Anson, Texas) se convirtió en una de las escasas figuras de música country con éxito masivo y popular no sólo en la música pop estadounidense, sino en la de todo el mundo. Jeannie debuta en 1966 con varios singles y un nulo impacto.

En 1968, *Harper Valley P. T. A.,* un tema a favor de las jóvenes madres y que fue todo un himno de liberación contra la Harper Valley Parent Teacher Associa – tion, la convierte en una de las grandes estrellas musicales del año. Después de otros hits menores, como *The girl most likely, Back side of Dallas* y *Houston Blues* entre otros, Jeannie volvería a la oscuridad.

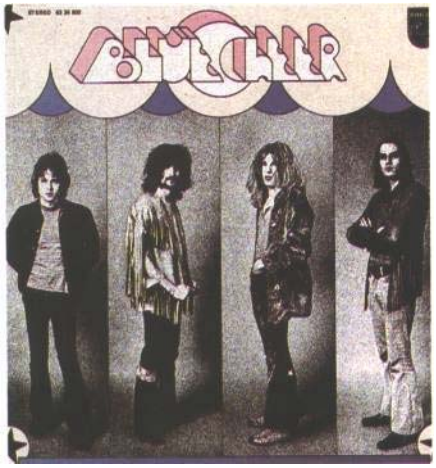




Norman Greenbaum (20-11-42, Mal – den, Massachussets) se inicia en el folk y, a mitad de los 60, es cantante del grupo Dr. West's Medicine Show And Junk Band, con Bonnie Wallach (guitarra y voz), Evan Engber (percusión) y Jack Carrington (bajo y guitarra). Después de un hit, *The eggplant that are Chicago,* se separan en 1967 y Norman graba en solitario su primer álbum, *Spirit in the sky.* El tema del mismo título es uno de los grandes éxitos de 1968, si bien no tendrá apenas continuidad con el siguiente sin – gle, *Canned Ham,* y el segundo LP, *Back home* (70). En 1972, Norman Green – baum graba un tercer álbum, *Petaluma,* pero ya olvidado por todos, salvo por su hito en 1968.

BLUE CHEER

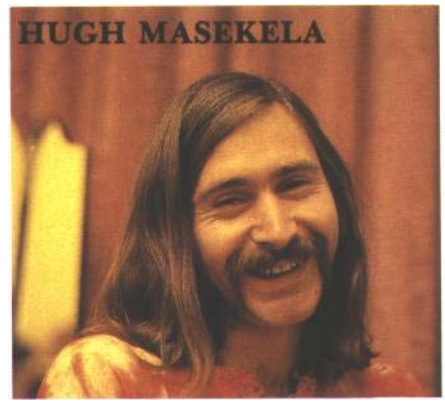
Grupo estadounidense formado por Dick Peterson (voz solista y bajo), Randy Holden (guitarra) y Paul Whaley (bate – ría). Destacan en 1968 con su hit *Sum – mertime blues* y su primer LP *Vincebus eruptum.* Tras él, Leigh Stevens reem – plaza a Holden. Su carrera se diluirá lentamente a pesar de sus siguientes álbumes, algunos excelentes: *Outside incide* (68), *New improved* (68), *Blue Cheer* (70), *Original Human Beings* (70) y *Oh pleasant hope* (71).



Actor cinematográfico en gran canti – dad de películas, como *The guns of Navarone, Hawai, The red desert, Ca – melot* (en la que ya cantaba) o *A man named horse,* Richard Harris (1-10-33, limerick, Irlanda) se convierte en can – tante de éxito en 1968 con su versión del tema *MacArthur Park* en Estados Uni – dos. La canción había sido compuesta por Jim Webb, que ganó el premio Gram – my de 1968 por el mejor arreglo vocal. En su papel de cantante, aunque ya sin éxito, Richard Harris grabó luego algu – nos álbumes buenos, como *Love album* y *My boy.*

RHINOCEROS

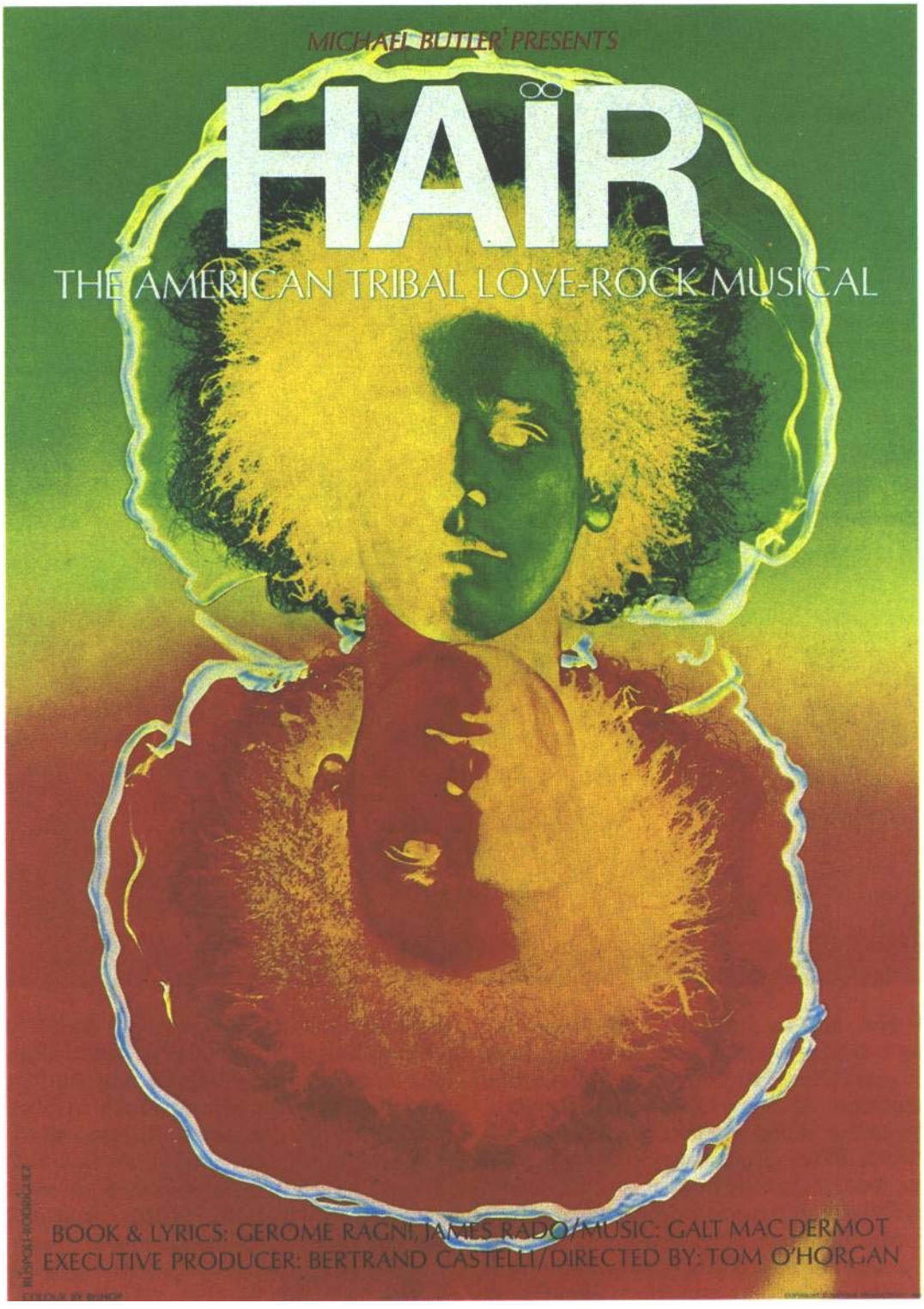
Grupo estadounidense formado en 1968 por John Finley (voz solista), Danny Weis (guitarra), Doug Hastings (guita – rra), Jerry Penrod (bajo), Billy Mundi (ba – tería), Michael Fonfara (teclado) y Alan Gerber (piano y voz). Fonfara había toca – do con Electric Flag; Mundi, con los Mo – tres of Invention; Weis, con Iron Butter – fly; y Hastings, con Buffalo Springfield. Producidos por Paul A. Rothchild, pro – ductor de los Doors, su aparición es fulminante con el LP *Rhiniceros* (68) y el siguiente álbum, *Satin chickens* (69). Pe – ter Hodgson sustituye a Penrod; después del tercer LP, *Better times are coming* (70), se separan Mundi, Hastings y Ger – ver, siendo sustituidos por Larry Leish – man (guitarra) y Duke Edwards (batería y voz), separándose luego definitiva – mente. En 1975, Weis y Fonfara graban con Lou Reed su LP *Coney Island baby.*



Hijo de un famoso escultor, Hugh ma – sekela (1939, Witbank, Johannesburgo, Sudáfrica) se convierte en uno de los innovadores de la trompeta en los años 60, aportando su sonido sudafricano a la esfera rock. Estudiante en Londres (Ro – yal Academy y Guild may School) y Esta – dos Unidos (Manhattan School of Music), trabaja con Harry Belafonte y adquiere reputación en clubs de jazz hasta que en 1966 forma Chisa Records. En 1968 es n.º 1 con tema *Grazing in the grass,* con el que se consagra mundialmente.

IT'S A BEAUTIFUL DAY

Grupo estadounidense formado en San Francisco con la llamada segunda generación de la West Coast. Grupo inicial: David LaFlamme (5-4-41), violín eléctrico; Pattie Santos (16-11-49), vo – ces; Mitchell Holman, bajo; Hal Wagenet, guitarra; Val Fuentes, batería; y Linda LaFlamme, teclados. Triunfan con su pri – mer LP, *It's a beautiful day,* entre 1968 y 1969. Luego formarán el grupo David LaFlamme, Fuentes, Santos, el guitarra Bill Gregory y el bajista Tom Fowler, más el teclista Fred Webb, en 1971. En 1974, sin ningún miembro original, el grupo desaparece. Junto a *It's a beautiful day* (68), su discografía comprende los LP's: *Marrying maiden* (70), *Choice quality stuff* (71), *Live at Carnegie Hall* (72), *Today* (73), *1001 nights* (74) y el recopi – latorio *It's beautiful day* (79).



1. Hair *fue un hito fundamental que resumió en unos minutos la transformación de un mundo. La fusión de rock, teatro, cultura hippy, protesta anti-bélica, denuncia social y ruptura generacional fue una descarga hasta entonces insólita, tanto por el éxito como por los medios empleados para ello. La valoración de* Hair *es la valoración directa de un cambio, y de cómo 1969 se iba a convertir en el año más complejo y básico de la historia del rock.*

Hair. La Era de Acuario. La libertad. El clímax hippy. La revolución visual, escénica, musical y conceptual. *Hair* o el cambio al final de los 60. *Hair* o la consumación de un profundo proceso de revisión moral y social. *Hair* o el latido de una generación.

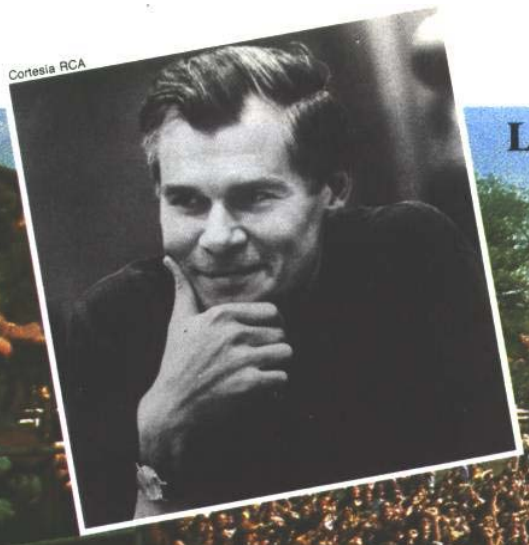
Pero fundamentalmente *Hair,* en sí y para sí.

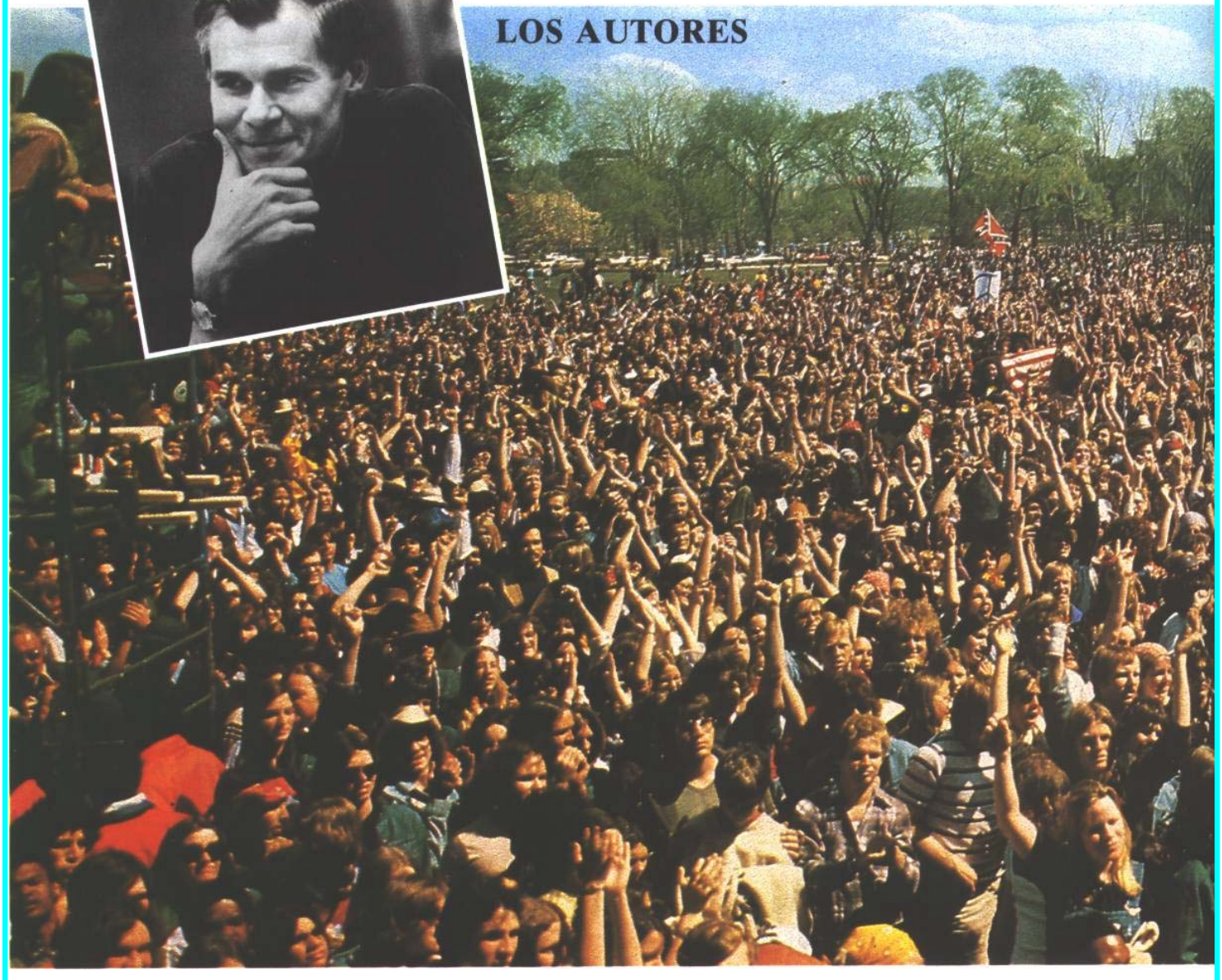
Porque *Hair* fue algo más que una obra de teatro. Sus autores nunca hubieran creído, a priori, no ya en el éxito masivo e internacional, sino en las repercusiones que su ópera-rock iba a tener, y en lo que la obra representaría en el punto crucial de la transformación de un mundo.

Hair fue la gran sorpresa, la culminación y el canto del cisne hippy. La exaltación que de los hippies se hacía en la obra tuvo un vital y brillante punto de partida entre 1967 y 1969. Después del festival de Woodstock, el mundo hippy sufrió la transgresión natural de su crecimiento y en una rápida ósmosis, hippies y evolución tomaron lo mejor y lo peor de sí mismos para llegar a otro tiempo, con otras problemáticas, en los años 70. Para entonces, *Hair* era el éxito, el colorismo. Para entonces.

Pero hasta entonces, *Hair* había sido una de las páginas cruciales de la historia del rock.

LOS AUTORES


Cortesía RCA



Los autores de *Hair* son tres curiosos personajes: un músico de excelente base, cultivado en las esferas más cultas de la tradición jazzística, y dos hippies actores, conocidos en su comuna como Jerry Jimmy. El músico, Galt MacDermot, tenía como mayor reconocimiento hasta 1967 el hecho de haber ganado un Grammy Award en 1961. Los dos autores de la obra, Gerome Ragni y James Rado, habían sido tan sólo actores mediocres sin un historial ni siquiera discreto. Sin embargo, de los tres nacería *Hair.* ¿Su secreto? Puede que únicamente la profesionalidad de un músico y la honesta visión de una generación por parte de dos miembros más de ella. La sencillez de *Hair* cautivaría al mundo entero, desde los más jóvenes teen-agers hasta los más ancianos, pasando por los auténticos intérpretes de la historia en el devenir diario.

Galt MacDermot

Galt MacDermot nació en Capetown, Canadá. Su padre era allí Alto Comisario. En la misma Capetown consiguió su título universitario y estudio composición y órgano. Siendo director del coro de la iglesia baptista de Westmount, pasó siete años practicando con el órgano y consiguió con él una reputada habilidad. Cuando a final de los años 50 llagó a Nueva York, Galt era uno de tantos desconocidos en busca de su oportunidad. En 1960 escribió una ópera basada en la obra de Joyce Cary, *Mr. Johnson,* que nunca llegó a estrenarse.

Como autor de temas menores, Galt sí consiguió cierto eco. Cannonball Adderley grabó uno de sus temas, *African waltz,* y en 1961 la pieza recibió el Grammy Award correspondiente a la mejor composición original de jazz. Aquello sería el primer aldabonazo. Sin embargo, en los seis años siguientes, Galt no sobresale de entre la línea media de autores perdidos por Nueva York a la búsqueda de un éxito o una oportunidad. A finales de 1966, unos amigos que conocen su afición por el rock le presentan a Gerome Ragni y James Rado, que le propo – nen un proyecto. MacDermot, con la transformación musical experimentada por el mundo a partir de 1964, se había visto profundamente influido por la esfera de influencia del rock. Para él, componer la música de *Hair* fue una experiencia, y también el hecho de poder dar rienda suelta a todo su caudal creativo.

Hair se comenzó a componer musicalmente en enero de 1967. Después de su estreno, el 29 de octubre de ese

Cortesía RCA

2, 3 y 4. A la izquierda, Galt MacDermot, autor de la música, y a la derecha, Gerome Ragni y James Rado, autores del libreto y los textos de Hair, *sobre un fotograma de la película. Un músico profesional y dos autores sin relieve. Una combinación extraña para el hito más espectacular de fines de los 60.*

mismo año, Galt MacDermot ya no sería un desconocido. Dos años más tarde recibía el premio Drama Desk-Ver – non Rice, compartido con Al Carmines, como el más importante compositor del teatro off-Broadway.

Gerome Ragni

Gerome Ragni tenía pocos antecedentes profe – sionales, lo mismo que Rado. En Broadway, el centro neurálgico del mundo del espectáculo neoyorquino y también del internacional en la práctica, había trabaja – do con Richard Burton en un papel de *Hamlet.* Fuera de Broadway, su vitae era más extenso, con interven – ciones en obras diversas, como *The Knack, Viet Rock, Hang down your head and die* y algunas otras de menor relieve. Los orígenes de Ragni en el teatro procedían de unos años antes, cuando fue uno de los primeros miem – bros de una compañía llamada La Mama, porque actua – ban en el café La Mama. Con su cabellera rojiza y su singular aspecto, su carisma halló en *Hair* la suma expre – sión de su talento. Gerome Ragni interpretó en *Hair* el papel de Berger, tanto en su estreno previo como en sus primeros meses de presentación en Broadway. Era un homenaje a su mejor amigo en la etapa escolar.

James Rado

James Rado fue el otro personaje masculino de *Hair,* Claude, cuando la obra pasó a Broadway, con su cabellera rubia «cultivada» durante años. Rado, lo mismo que Ragni, había tenido escarceos con el gran Broadway a través de obras como *The lion in winter* (llevada al cine después) y *Luther.* Fuera de Broadway trabajó en *The infantry,* y con Ragni, en *The Knack* (que también sería pasada con éxito al cine posteriormente) y *Hang down your head and die.* La amistad de ambos y su simbiosis ideológica propiciaron el germen de su instinto creador. La idea de los dos era crear un nuevo teatro donde el actor pudiera «ser» en lugar de «estar». En la práctica, las dificultades de sus planes eran múltiples. Ellos pretendían hacer un teatro libre, abierto, sin una unidad formal y obligada a la hilazón de la obra. Cansados de repetir las mismas frases noche tras noche, y de realizar siempre los mismos movimientos y los mismos gestos, su intención era crear el anti-teatro, aunque ellos no lo llamaran así. Obviamente, en el año 1967 el mundo todavía no estaba tan adelantado como para romper los esquemas tradicio – nales de la escena teatral.

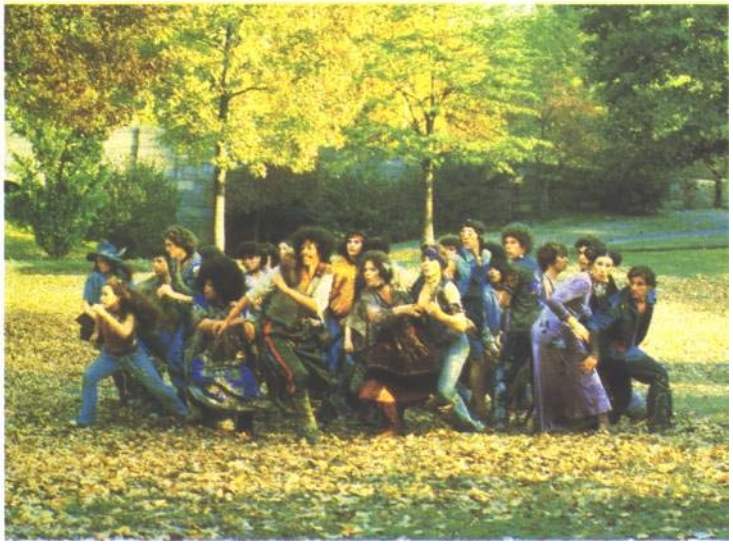
Así que Gerome y James hicieron «su» obra.

EL PROCESO DE UN HITO

El 29 de octubre de 1967, *Hair* es presentada en el nuevo local interior del Now York Shakespeare Festival Public Theater, ubicado en una Antigua biblioteca próxi – ma al Greenwich Village en Maniatan. El productor de la primera versión fue Joseph Papp, hombre que había escenificado ya varias producciones de Shakespeare en el Central Park neoyorquino. Gerald Freedman fue el pri – mer director.

Francesc Fábregas

Francesc Fábregas



Comienzos del éxito

En los cuatro meses siguientes, el éxito de *Hair* marco las primeras directrices del fenómeno, de tal forma que el corazón palpitante de la escena estadounidense, Broad – way, mostró su interés por la ópera-rock. En este tiempo, *Hair* comenzó a sufrir sus primeras variaciones, producto de los constantes cambios de Rado y Ragni en torno a las diversas situaciones del libreto. En unos casos por puli -. miento de lo escrito, en otros por adaptación y finalmente por reajustes técnicos a la hora de llevar la obra a Broad – way, lo cierto es que *Hair* sufrió una ligera transformación, que no alteró su forma ni su fondo y que eliminó asperezas hasta dejarla convertida en un producto comer – cial. Esa comercialidad, y el empleo de la palabra «pro – ducto», no impidieron en este tiempo que *Hair* siguiera siendo joven, fresca, y que estuviera apuntando directa y precisamente al corazón de un nuevo mundo y a la mentalidad de esa nueva generación que siempre está a punto, a la vuelta de cualquier esquina del tiempo.

Después de cumplir un contrato en el Cheetah Club, uno de los mejores locales de Nueva York, *Hair* se presenta por fin en el teatro donde haría carrera, el Biltmore, en Broadway. Su presentación, el 28 de abril de 1968, marca uno de los hechos relevantes del año. Después del festival de Monterrey, *Hair* era la consuma – ción de la revolución cultural de la segunda mitad de los años 60. Su estreno, muy pocos días antes del estallido del Mayo francés, era tanto un síntoma como la evidencia de ese cambio. Los felices 60 comenzaban a diluirse. El paréntesis de abundancia hasta 1973 sería ya otra cita histórica.

Broadway

En el Biltmore Theater, *Hair* alcanzaría 1.729 repre – sentaciones, hasta su cierre el 1 de julio de 1972. Tom O'Horgan, un excelente director, fue el responsable de su puesta en escena con la versión definitiva (aunque *Hair* fue siempre una obra en constante evolución interna). En relación a sus orígenes, la versión de Broadway prescindía casi por completo de la trama y añadía nuevas canciones con el fin de ofrecer un espectáculo al cien por cien musical. Galt MacDermot fue siempre el responsable de las sucesivas adaptaciones que se hicieron en torno a *Hair,* especialmente los sucesivos ensamblajes discográ – ficos, que fueron abundantes.

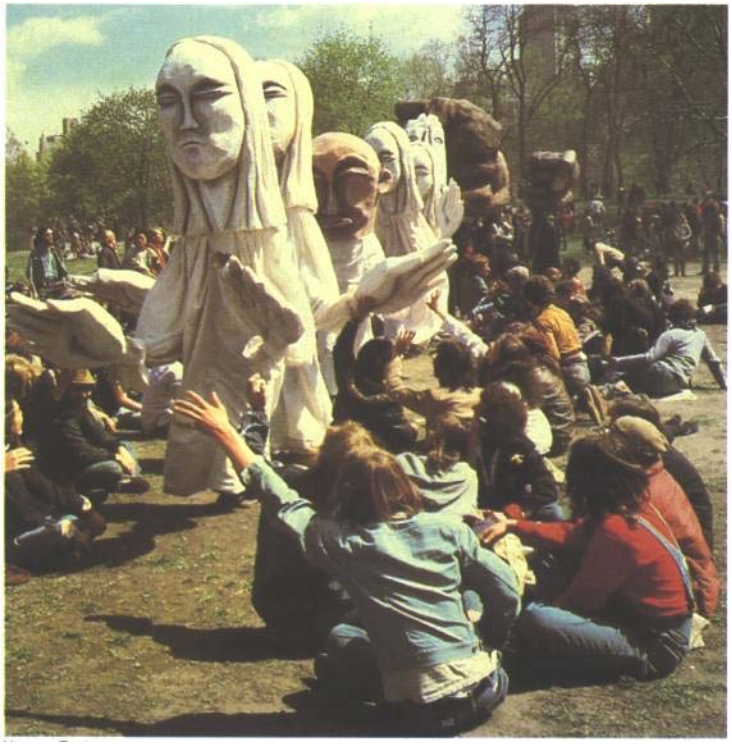
Al año de ser presentada en Broadway, los récords de *Hair* la situaban ya a la cabecera de todos los espectáculos musicales de la historia, superando hitos clave como los de *Showboat* (estrenada en 1927) y *Oklahoma* (estrenada en 1943). Existían por entonces unos 70 álbumes con canciones de la obra en cualquier modalidad, instrumen – tal, orquestal, cantada, etc. Unos 20 con bandas sonoras de los distintos teatros que la ofrecían en Estados Unidos y otros países, más de cien singles con temas de *Hair,* de ellos muchos con el entorchado del n.º 1 en Estados Unidos o varios más con clasificaciones en el top-10, y un promedio, en suna, de medio millón de dólares de beneficios a la semana, habiéndose superado ya los 20 millones de dólares. *Hair* se representaba por entonces en Nueva York, Los Angeles, San Francisco, Las Vegas, Londres, París, Tokio, Berlín, Belgrado, Munich, Helsin – ki, Sao Paulo, Sidney, Toronto, Boston, Roma, Tel Aviv, Amsterdam... las compañías proliferaban. En 1970, dos años después del estreno en Broadway, *Hair* había cu – bierto una larga trayectoria: más de 800 versiones graba – das se repartían por el mundo, a cargo de las múltiples compañías que representaban la obra; y de la grabación original se llevaban vendidas 5 millones de unidades. Una docena de artistas debían su fama a las canciones de *Hair.*

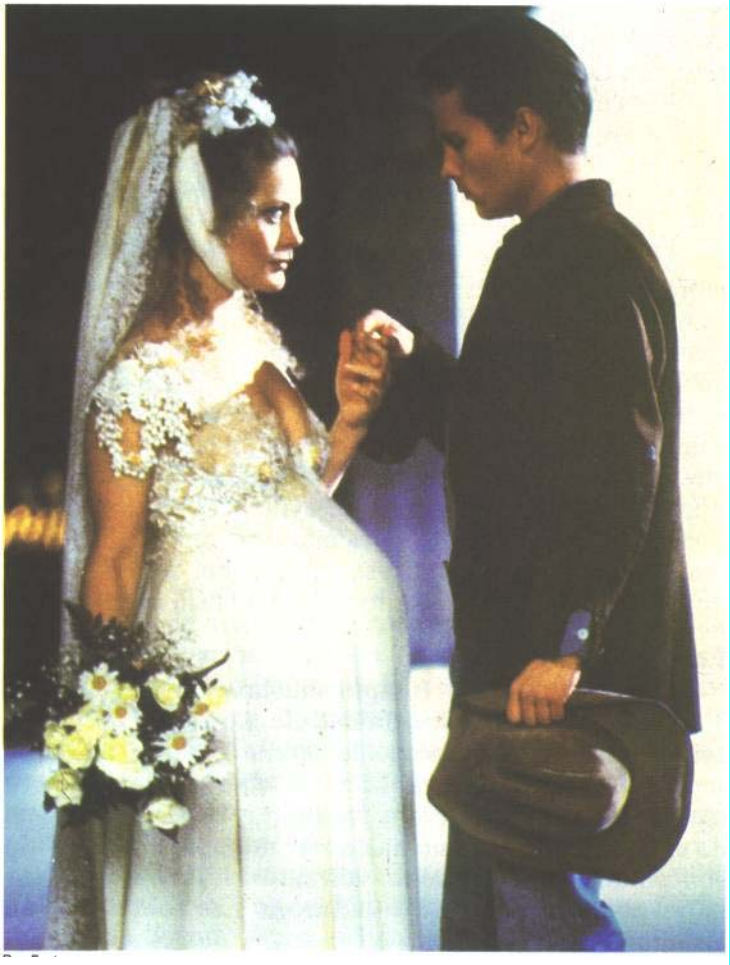
Las herederas de *Hair*

Cuando *Hair* dejó de representarse en 1972 en Nueva York, no fue sino un alto en e3l camino. A lo largo de los años 70, junto con la nueva sensación de la ópera-rock, *Jesuschrist Superstar, Hair* fue todavía un fenómeno en sí. Había muerto el espíritu hippy; los valores fundamenta – les de la obra eran ya distintos, o se habían olvidado, superados por el tiempo. *Hair* era por entonces un espectáculo, pura y simplemente; pero aun como espec – táculo, en la síntesis del teatro, mantenía su valor y su poder de captación.

Cuando en 1968 *Hair* fue presentada en cine, se convirtió en una pieza más del consumo iniciado en los años 60. Cinematográficamente, la obra pasó a ser una fantasía con excelente coreografía y una mayor calidad de grabación en los grandes temas que componían el funda – mento de la partitura musical. John Savage, Treat Wi – lliams, Beverly d'Angelo y Don Dacus, entre otros, dieron vida a una historia con sólo una leve base en el tema original, aunque con la moda nostálgica de fines de los 70 y comienzos de los 80, unida a la revisión histórica que sufrían los grandes acontecimientos de los 60, como la guerra de Vietnam; *Hair* cumplió su papel y fue un éxito. Como todo gran impacto de Broadway, a *Hair* le faltaba únicamente el cine... y el cine llegó finalmente.

5-10. En esta doble página, varias escenas de diferentes versiones de Hair, *en teatro y en el cine. Pese a los muchos cambios experimentados con relación a la obra original, la síntesis argumental ha sido mantenida a lo largo de los años, y también su significado, a pesar de que las coordenadas históricas hayan variado con el paso del tiempo:* Hair *se concibió cuando la guerra de Vietnam desgarraba la sociedad americana, y en parte fue un canto contra ella.*





LO QUE HUBO DETRÁS DE *HAIR*

Si tuviéramos que valorar *Hair* como espectáculo musi – cal, sucintamente, podría decirse que contó con una de las partituras más interesantes, agresivas, rítmicas, melódi – cas y completas de la historia del music-hall. La vitalidad y la energía de las canciones de *Hair,* de las que pocas podían considerarse como relleno, fue sobradamente demostrada en las versiones que de todos esos temas se hicieron más tarde. Mientras que, años después, obras como *Evita* basaban su atractivo en el éxito previo de *Jesuschrist Superstar* y un tema base, en *Hair* las cancio – nes eran una larga suma de intenciones individuales que se complementaban entre sí en el nexo de la obra.

La primera ópera-rock

La valoración de *Hair* como ópera-rock es un punto en extremo frágil. Cuando *Hair* fue presentada, el concepto de ópera-rock no tenía una consistencia real. Los Who trabajaban por entonces en *Tommy,* considerada por muchos como la primera de las grandes óperas-rock. Evidentemente, el paralelismo en cuanto a su aparición en un mismo paréntesis histórico, sitúa a *Hair* y a *Tommy* en un mismo plano; pero mientras que *Tommy* fue ya bautizada como ópera-rock, *Hair,* que se presentó en teatro siete meses antes que *Tommy* en disco, no tuvo este reconocimiento hasta que la evidencia fue absoluta a jui – cio crítico. Hoy, con el paso del tiempo, no cabe duda de que *Hair* fue la primera ópera-rock, la piedra inicial de una estructura que ha sido enriquecida con los años.

Socialmente, *Hair* era un afianzamiento de la cultura hippy y también una forma de hacerla llegar hasta las más dispares capas de esa sociedad. En un teatro de Broad – way, con damas enjoyadas o turistas, la filosofía hippy era expuesta diáfanamente, envuelta en canciones. Los men – sajes en pro de la paz, fluían sin la necesaria fuerza pero con el neto impacto del gran happening escénico.

Los protagonistas de *Hair* eran los miembros de una tribu. En una de las escenas, cuando los personajes aparecen desnudos, perfilamos el purismo del mensaje tanto como el morbo de ser presentados en escena, por primera vez, desnudos integrales. ¿Hasta qué punto la intención y el efecto comercial se contraponían? Es difícil delimitar las áreas de influencia, los centros de atracción, pero desnudos de *Hair* tenían el don de la inocencia y también la oportunidad del reto. Cada espectador podía interpretarlos según su conciencia, y sentirlos según como sintiera la vida, su entorno, la evidencia de un tipo de sociedad de la cual podía participar o no, pero de la que en ningún modo podía sentirse al margen, ajeno. Nadie puede sentirse ajeno cuando el mundo está cambiando.

La ruptura

Teatralmente, *Hair* rompió muchos moldes. Ofreció a ese espectador la oportunidad de participar en lo que estaba viendo, rechazando la apatía o la barrera que separa la escena del público. La libertad de *Hair* era incuestionable desde todos los puntos de vista: carencia de unos decorados como hasta este momento habían sido concebidos, carencia de un vestuario clásico. Los perso – najes parecían moverse a su antojo. Era sobre todo un estallido de juventud.

London Features

11, 12 y 13. Hair *cumplió una misión válida. Si el tiempo y otras circunstancias ambientales deformaron sus orígenes, ello es algo que se ha de valorar en su justa medida, pero no en un plano de injerencia con respecto a la realidad global. Arriba, a la izquierda, Three Dog Night y, a la derecha, 5th Dimension, dos de los grupos que triunfaron utilizando partes, canciones o la misma filosofía que integraban* Hair.

LO QUE DESENCADENÓ *HAIR*

Hair desencadenó la estampida. Nunca hasta este momento el rock había tenido una mayor influencia en el teatro. En poco tiempo, las óperas-rock comenzaron a crecer, tanto en Estados Unidos como Inglaterra. El propio Galt MacDermot, con sobrantes de *Hair* y otras composiciones, intentó continuar el éxito de la original presentando una nueva obra: *DisinHAIRited.* Fracasó, y MacDermot nunca consiguió borrar de su pasado el impacto de *Hair.* Fue un hombre encadenado a un mito, de forma que cuando se hizo la banda sonora para el film, en 1980, él participó en ella tocando los teclados y super – visando su ópera prima.

La principal continuadora de *Hair* fue sin duda *Je – suschrist Superstar,* que estudiaremos más adelante. Con *Superstar* alcanzarían la fama otros dos nombres básicos en la estructura de la ópera-rock: Andrew Loyd-Webber y Tim Rice. El resto de las obras musicales apenas hicieron sombra a éstas, a excepción de *Tommy,* que si bien nunca fue considerada una obra de teatro en su estricto sentido (llegó a escenificarse, pero más como gran efemérides y acto de reunión de figuras, que como obra teatral), sí alcanzó toda la fama que merecía con sus grabaciones discográficas, la de los Who y la sinfónica de Lou Reizner, y pasó al cine con igual éxito.

Los millonarios de *Hair*

Más allá de *Hair,* lo que sí desencadenó ésta fue un inmenso e intenso mercado de grabaciones y artistas que entre 1968 y 1969 alcanzaron los n.º 1 de las listas de éxito y la fama. *Hair* fue cribada y desmenuzada. La llamada Era de Acuario fue un canto constante que popularizó la mayoría de las canciones procedentes de la ópera-rock. La más famosa de todas las canciones fue el ensamblaje de *Aquarius/Let the sunshine in* realizado por 5th Dimension. El quinteto mixto negro ya había triunfa – do con *Up up and away,* pero *Aquarius)Let the sunshine in* batió todos los récords y fue uno de los mejores temas de 1969. Un desconocido llamado Oliver debutó con *Good morning starshine.* La fabulosa Nina Simone, uniendo también dos canciones cortas, *Ain't got no / I got life,* lograba su primer gran éxito popular. Un trío de cantantes blancos, Three Dog Night, proclamados poco después mejor grupo del año, también escogía un tema de *Hair* para su lanzamiento: *Easy to be hard.* Grupos eminentemente comerciales, como los Cowsills o The Happenings, reverdecían lauros cantando los primeros el tema de la obra, *Hair,* y los segundos un nuevo ensambla – je, *Where do I go / Be-in.*

La banda Sonora original, es decir, la grabación original de la obra de teatro de Broadway, con el cast inicial, permaneció varios años en las listas de éxitos. *Hair,* centro de todo un universo, sobrevivió incluso al declive de la cultura hippy. Su proceso, de irresistible y triunfal ascensión, entra de lleno dentro de los fenómenos natura – les de la historia del rock y de su fusión social. Su éxito es una página extraordinaria —y, sin duda, irrepetible— dentro de la música.

Fue uno más de entre los ejes del cambio que se había iniciado en 1968 y que culminará en 1969. El vanguardis – mo había llegado.

Cortesía Philips/Foto Angelo Hornak

14. A la izquierda, el disco de oro obtenido por una de las canciones más insustanciales pero más triunfales del año 68, Cinderella rockefella, *de Esther y Abi Ofarim. Los hits comerciales no faltaron a lo largo de 1968.*

OTROS DISCOS DE ORO EN 1968

por ventas globales internacionales

Antoine - *La tramontana* (S)
Aphrodite's Child - *Rain and tears* (S)
Bee Gees - *Words* (S)
Bee Gees - *I've gotta get a message to you* (S)
Cream - *White room* (S)
Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich - *Legend of Xanadu* (S)
Deep Purple - *Hush* (S)
Delfonis - *La la* (S)
Equals - *Baby come back* (S)
Don Fardon - *Indian reservation* (S)
José Feliciano - *Light my fire* (S)
Fleetwood Mac - *Albatross* (S)
Marvin Gaye - *I heard it through the grapevine* (S)
Richard Harris - *MacArthur Park* (S)
Heintje - *Heintje*
Heintje - *Du sollst nicht weinen* (S)
Heintje - *Heidschi bumbeidschi* (S)
Heintje - *Weihnachten mit Heintje*
Tommy James and The Shondells - *Mony mony* (S)
Tommy James and The Shondells - *Crimson and clover* (S)
Tom Jones - *Delilah* (S)
Gladys Knight and The Pips - *The end of our road* (S)
Leapy Lee - *Little arrows* (S)
Manfred Mann - *Mighty Quinn* (S)
Marmalade - *Ob-la-di Ob-la-da* (S)
Jun Mayuzumi - *Tenshi no yuwaku* (S)
Esther and Abi Ofarim - *Cinderella rockefella* (S)
Peppermint Rainbow - *Will you be staying after sunday?* (S)
Pinky and The Killers - *Koi no kisetsu* (S)
Patty Pravo - *La bambola* (S)
Elvis Presley - *If I can dream* (S)
Cliff Richard - *Congratulations (S)*
Rolling Stones - *Jumpin' Jack Flash* (S)
Merrilee Rush - *Angel of the morning* (S)
Barry Ryan - *Eloise* (S)
Sam and Dave - *I thank you* (S)
Scaffold - *Lily the pink* (S)
Sir Douglas Quintet - *Mendocino* (S)
Status Quo - *Pictures of matchstick men* (S)
Steppenwolf - *Magic carpet ride* (S)
Diana Ross & Supremes - *Love child* (S)
Diana Ross & Supremes & Temptations - *I'm gonna make you love me* (S)
Diana Ross & Supremes & Temptations - *TBC*
Temptations - *I wish it would rain* (S)
Temptations - *Cloud nine* (S)
Tempters - *Emerald-No densetsu* (S)
Three Meckys - *Gen alte schau mi net so teppart an* (S)
Mason Williams - *Classical gas* (S)
Stevie Wonder - *For once in my life* (S)
Tammy Wynette - *Stand by your man* (S)
Young-Holt Unlimited - *Soulful strut* (S)

DISCOS DE ORO EN USA EN 1968

según la R.I.A.A. (Recording Industry Association of America)

Enero	5	Jim Nabors - *Sings*
	5	Bob Dylan - *Greatest hits*
	10	Aretha Franklin - *Chain of fools* (S)
	12	The Doors - *Strange days*
	26	Joe Tex - *Skinny legs and all* (S)
	31	John Fred and His Playboys - *Judy in disguise with glasses*
	31	American Breed - *Bend me, shape me* (S)
Febrero	2	Dean Martin - *Dream with Dean*
	7	Sandpipers - *Guantanamera*
	8	Union Gap - *Woman, woman* (S)
	9	Mamas and Papas - *Farewell to the first Golden Era*
	14	Lemon Pipers - *Green tambourine* (S)
	15	Dionne Warwick - *I say a little prayer* (S)
	16	Elvis Presley - *How great thou art*
	26	Monkees - *Valleri* (S)
	26	Jim Reeves - *Distant drums*
	27	Paul Mauriat - *Love is blue* (S)
	27	Paul Mauriat - *Blooming hits*
Marzo	5	1910 Fruitgum Co. - *Simon says* (S)
	6	Buck Owens - *Best of*
	11	Otis Redding - *Sittin' on the dock of the bay* (S)
	13	Original soundtrack - *Dr. Doolittle*
	13	Byrds - *Greatest hits*
	19	Dean Martin - *Welcome to my world*
	19	Dean Martin - *Houston*
	19	Jimi Hendrix Experience - *Are you experienced?*
	19	Bob Dylan - *John Wesley Harding*
	27	Original soundtrack (Simon and Garfunkel) - *The graduate*
	28	Eddy Arnold - *The best of*
	28	Mario Lanza - *The Great Caruso*
Abril	1	Aretha Franklin - *Since you' ve been gone* (S)
	4	Bobby Goldsboro - *Honey* (S)
	5	Union Gap - *Young girl* (S)
	6	Ray Charles - *Modern sounds in the C&W music, vol. 2*
	6	Ray Charles - *Greatest hits*
	8	Beatles - *Lady Madonna* (S)
	9	Elvis Presley - *Loving you*
	12	Turtles - *Greatest hits*
	17	Monkees - *The birds, the bees and the Monkees*
	17	Original soundtrack - *Gigi*
	18	Simon and Garfunkel - *Bookends*
Mayo	2	Dean Martin - *Somewhere there's a someone*
	2	Box Tops - *Cry like a baby (S)*
	8	Enoch Light - *Persuasive percussion*
	8	Frank Fontaine - *Songs I sing on the Jackie Gleason show*
	14	Andy Williams - *Love, Andy*
	14	Intruders - *Cowboys to girls* (S)
	17	Doris Day - *Greatest hits*
	22	Cream - *Disraeli gears*
	22	Archie Bell and The Drells - *Tighten up* (S)
	23	Andy Williams - *Merry Christmas*
Junio	10	Simon and Garfunkel - *Mrs. Robinson* (S)
	17	Ohio Express - *Yummy, yummy, yummy* (S)
	28	Rascals - *Beautiful morning* (S)
Julio	2	Glenn Miller - *Glenn Miller and his orchestra*
	12	Bill Cosby - *To Russell, my brother, whom I slept with*
	18	Hugh Masekela - *Grazing in the grass* (S)
	18	Gary Puckett and The Union Gap - *Lady Willpower* (S)
	19	Herb Alpert and The Tijuana Brass - *Beat of brass*
	19	Herb Alpert - *This guy's in love with you* (S)
	22	Aretha Franklin - *Think* (S)
	22	Cream - *Wheels of fire*
	22	Rascals - *Groovin'*
	23	Vanilla Fudge - *Vanilla Fudge*
	29	Cliff Nobles & Co. - *The horse* (S)
	29	Rascals - *Collections*
	30	Roger Williams - *Somewhere my love*
Agosto	6	Doors - *Waiting for the sun*
	14	Original soundtrack - *The good, the bad and the ugly*
	16	Ray Charles - *A man and his soul*
	23	Aretha Franklin - *Lady soul*
	23	Rascals - *People got to be free* (S)
	26	Jeannie C. Riley - *Harper Valley PTA* (S)
	28	Doors - *Hello, I love you* (S)
Septiembre	4	Sergio Mendes and Brasil '66 - *Look around*
	4	Rascals - *The Young Rascals*
	4	Rascals - *Time peace / Greatest hits*
	13	Clarence Carter - *Slip away* (S)
	13	Beatles - *Hey Jude* (S)

	17	Original soundtrack - *Camelot*
	17	5th. Dimension - *Stoned soul picnic* (S)
	19	Steppenwolf - *Born to be wild* (S)
	20	1910 Fruitgum Co. - *1, 2, 3, red light* (S)
	24	The Vogues - *Turn around, look at me* (S)
	26	Cream - *Sunshine of your love* (S)
Octubre	4	José Feliciano - *Feliciano*
	10	Jimi Hendrix Experience - *Axis: bold as love*
	11	Aretha Franklin - *I say a little prayer* (S)
	15	Janis Joplin with Big Brother and The Holding Co. - *Cheap Thrills*
	17	Glen Campbell - *By the time I get to Phoenix*
	17	Glen Campbell - *Gentle on my mind*
	30	Robert Goulet - *My love forgive me*
	30	Johnny Cash - *At Folsom prison*
Noviembre	1	Andy Williams - *Honey*
	1	O. C. Smith - *Little green apples* (S)
	13	Smothers Brothers - *Purple onion*
	15	Johnnie Taylor - *Who's making love* (S)
	18	Glen Campbell - *Wichita Lineman*
	18	Jimi Hendrix Experience - *Electric Ladyland*
	20	Mary Hopkin - *Those were the days* (S)
	25	Kinks - *Greatest hits*
	27	Bobby Goldsboro - *Honey*
	27	Dean Martin - *Christmas album*
	27	Steppenwolf - *Steppenwolf*
Diciembre	3	O'Kaysions - *Girl watcher* (S)
	3	Grassroots - *Midnight confession* (S)
	3	Crazy World of Arthur Brown - *Fire* (S)
	3	Aretha Franklin - *Aretha now*
	3	Iron Butterfly - *In-a-gadda-da-vida*
	3	Cream - *Fresh cream*
	4	Chambers Brothers - *The time has come*
	5	Original soundtrack - *The jungle book*
	6	Beatles - *The Beatles*
	16	Herb Alpert and The Tijuana Brass - *Christmas album*
	19	Bobby Vinton - *I love how you love me* (S)
	19	Gary Puckett and The Union Gap - *Over you* (S)
	20	Jeannie C. Riley - *Harper Valley PTA*
	23	Original soundtrack - *Funny girl*
	23	Rolling Stones - *Beggar's banquet*
	30	San Sebastian Strings - *The sea*

LOS 50 MEJORES SINGLES DE 1968 (USA)

1. Beatles - *Hey Jude*
2. Paul Mauriat - *Love is blue*
3. Gary Puckett and The Union Gap - *Young girl*
4. Otis Redding - *Sittin' on the dock of the bay*
5. Simon and Garfunkel - *Mrs. Robinson*
6. Bobby Goldsboro - *Honey*
7. Rascals - *People got to be free*
8. Lemon Pipers - *Green tambourine*
9. Herb Alpert - *This guy's in love with you*
10. Archie Bell and Drells - *Tighten up*
11. Ohio Expres - *Yummy, yummy, yummy*
12. Jeannie C. Riley - *Harper Valley PTA*
13. John Fred and His Playboys - *Judy in disguise*
14. O. C. Smith - *Little green apples*
15. Doors - *Hello I love you*
16. Bee Gees - *I've gotta get a message to you*
17. Rascals - *A beautiful morning*
18. Georgie Fame - *The ballad of Bonnie & Clyde*
19. Box Tops - *Cry like a baby*
20. Temptations - *I wish it would rain*
21. Gary Puckett and The Union Gap - *Lady Willpower*
22. Mary Hopkin - *Those were the days*
23. Tommy James and The Shondells - *Mony mony*
24. 1910 Fruitgum Co. - *Simon says*
25. American Breed - *Bend me, shape me*
26. Rolling Stones - *Jumpin' Jack Flash*
27. Beatles - *Lady Madonna*
28. Cream - *Sunshine of your love*
29. 5th. Dimension - *Stone soul picnic*
30. Grassroots - *Midnight confessions*
31. Hugo Montenegro - *The good, the bad and the ugly*
32. Arthur Brown - *Fire*
33. Richard Harris - *MacArthur Park*
34. Vogues - *Turn around, look at me*
35. Manfred Mann - *Mighty Quinn*
36. Steppenwolf - *Born to be wild*
37. José Feliciano - *Light my fire*
38. Hugh Masekela - *Grazin' in the grass*
39. 1910 Fruitgum Co. - *1, 2, 3, red light*
40. Clarence Carter - *Slip away*
41. Gary Pucket and The Union Gap - *Over you*
42. Dionne Warwick - *Valley of the dolls*
43. Cliff Nobles & Co. - *The horse*
44. O'Kaysions - *Girl watchers*
45. Merrilee Rush - *Angel of the morning*
46. Lettermen - *Goin' out of my head*
47. Foundations - *Baby now that I' ve found you*
48. Donovan - *Hurdy Gurdy man*
49. Cream - *White room*
50. Irish Rovers - *The unicorn*

LOS 50 MEJORES LP's DE 1968 (USA)

1. Cream - *Disraeli gears*
2. Original soundtrack - *The graduate*
3. Jimi Hendrix - *Are you experienced?*
4. Simon and Garfunkel - *Bookends*
5. Sergio Mendes and Brasil '66 - *Look around*
6. Simon and Garfunkel - *Parsley, sage, rosemary and thyme*
7. Aretha Franklin - *Lady soul*
8. Herb Alpert and The Tijuana Brass - *The best of the Brass*
9. Beatles - *Magical mystery tour*
10. Paul Mauriat - *Blooming hits*
11. Bobby Goldsboro - *Honey*
12. Cream - *Wheels of fire*
13. Original soundtrack - *Dr. Zhivago*
14. Rascals - *Time peace / Greatest hits*
15. Original soundtrack - *The good, the bad and the ugly*
16. Jimi Hendrix - *Axis: bold as love*
17. Aretha Franklin - *Now*
18. Bill Cosby - *To Russell, my brother, whom I slept with*
19. Herb Alpert and The Tijuana Brass - *Ninth*
20. Johnny Rivers - *Realization*
21. Richard Harris - *A tramp shining*
22. Steppenwolf - *Steppenwolf*
23. Bob Dylan - *John Wesley Harding*
24. Doors - *Waiting for the sun*
25. José Feliciano - *Feliciano*
26. Simon and Garfunkel - *Sounds of silence*
27. Monkees - *The birds, the bees and the Monkees*
28. Lettermen - *...and live!*
29. Diana Ross and The Supremes - *Greatest hits*
30. Temptations - *I wish it would rain*
31. Monkees - *Pisces, Aquarius, Capricorn and Jones Ltd.*
32. Original soundtrack - *Camelot*
33. Original soundtrack - *The sound of music*
34. Iron Butterfly - *In-a-gadda-da-vida*
35. Beatles - *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*
36. Mamas and Papas - *Mamas and Papas*
37. Rolling Stones - *Their Satanic majesties request*
38. Turtles - *Golden hits*
39. Johnny Cash - *At Folsom prison*
40. Association - *Birthday*
41. Vanilla Fudge - *Vanilla Fudge*
42. Otis Redding - *History of Otis*
43. Janis Joplin with Big Brother and The Holding Co. - *Cheap Thrills*
44. Glen Campbell - *By the time I get to Phoenix*
45. Tiny Tim - *God bless Tiny Tim*
46. Ed Ames - *Who will answer*
47. Otis Redding - *Sittin' on the dock of the bay*
48. Irish Rovers - *The unicorn*
49. Hugo Montenegro - *Music from...*
50. Dionne Warwick - *Golden hits, part 1*

SLY & THE FAMILY STONE

Sly and The Family Stone fueron el primer grupo de rock negro de la Costa Oeste americana. Serían aceptados masivamente tanto por sus grabaciones como por su éxito personal en el festival de Woodstock en 1969, a pesar de llevar abundantes connotaciones raciales y políticas en muchos temas y a pesar del reto que suponía el desenfado y la agresividad de Sly Stone, su líder, que en 1974 llegó a casarse en una actuación en el Madison Square Garden ante 20.000 espectadores (su esposa parió poco después).

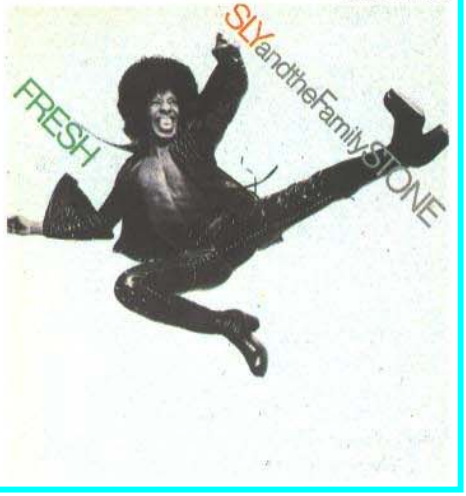
Sly, de verdadero nombre Sylvester Stewart (15-3-44, Dallas, Texas), crece en San Francisco, adonde se traslada su familia en los años 50. Él y su hermano Freddie (5-6-46, Dallas, Texas) estudian música. En los primeros años 60, Sly trabaja ya en la industria del disco, bien haciendo de productor independiente o bien como locutor. En 1966, forma **The Stoners.** Hasta 1968 irá configurando su banda, que finalmente se llama **Sly and The Family Stone**, con él y su hermano Freddie, al teclado y a la guitarra respectivamente, Cynthia Robinson (12-1-46, Sacramento, California) a la trompeta, Jerry Martini (1-10-43, Colorado) al saxo, Larry Graham Jr. (14-8-46, Beaumont, Texas) al bajo, Greg Errico (1-9-46, San Francisco, California) a la batería y otra hermana de Sly, Rosie Stone (21-3-45, Vallejo, California), voz y piano.

La aparición de Sly and The Family Stone en 1968 y 1969 es fulgurante. Su música, bautizada como Psychodelic Soul, junto a una explosiva descarga rítmica y comercial, tiene una clara ideología racial que la destaca por encima de otros valores. El triunfo del septeto en Woodstock es, sin duda, la más clara prueba de su aceptación masiva. En dos años, la banda consigue hits destacados, como *Dance to the music, M'Lady, Everyday people* y *Thank you,* incluidos en sus álbumes *Dance to the music, Life, M'Lady* y *Stand!* En 1970 continúa la línea triunfal con *I want to take you higher, Everybody is a star* y los álbumes *A whole new thing* y *Greatest hits,* que marcan la culminación de la primera etapa del grupo.

En 1971, con *There's a riot going on*, Sly cambia su orientación musical y también emerge del grupo como solista. De este LP será éxito el single *Family affair.* En 1973, Rusty Allen reemplaza a Graham y Andy Newmark a Errico, entrando un nuevo miembro, Pat Rizzo (saxo). Se graba el álbum *Fresh* (73). En el 74 siguen Martini, Cynthia Robinson, Rosie Stone, Pat Rizzo y entran Sid Page (violín), Bill Lordan (batería), Vet Stewart (teclado y voz), aunque Freddie interviene también en el nuevo LP, *Small talk.* A partir de aquí, la obra de Sly entra en crisis; y sus nuevos discos, *High energy* y *High on you* (75), comienzan a marcar el camino del silencio. Rosie Stone debuta en solitario con su primer álbum, *Rose* (76), y Sly continúa grabando LP's sin demasiado relieve: *Heard you missed me, well I'm back* (76), *Back on the right track* (79), más algunas recopilaciones de éxitos, como *Anthology* (81).

15. Sly Stewart, negro, agresivo y retador, el hombre que dio una nueva vitalidad a la música de color y que formó con The Family Stone el primer grupo de rock negro de la Costa Oeste americana.

London Features



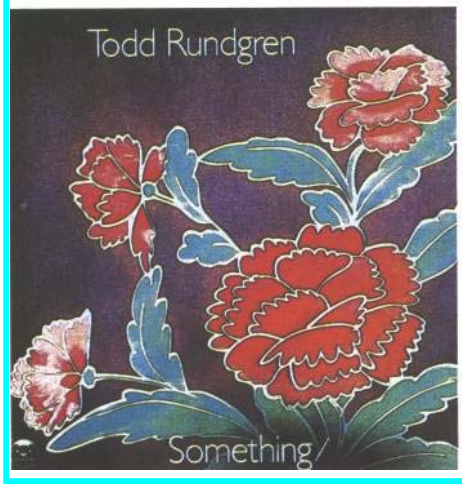
16. Todd Rundgren, autor, productor, músico notable y artista individual o al frente de su propia banda, Utopia. Un auténtico profesional a todos los niveles de la música estadounidense.

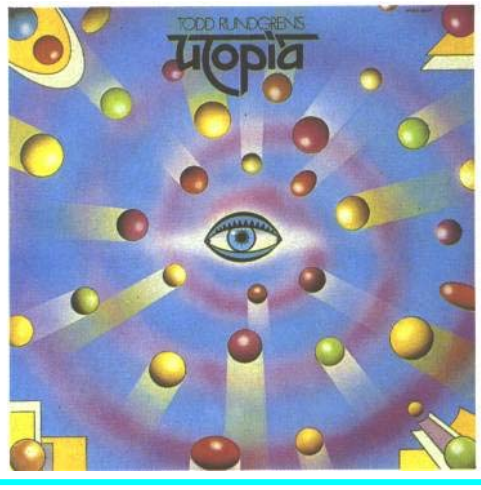
TODD RUNDGREN, LA UTOPÍA DE UNA INQUIETUD

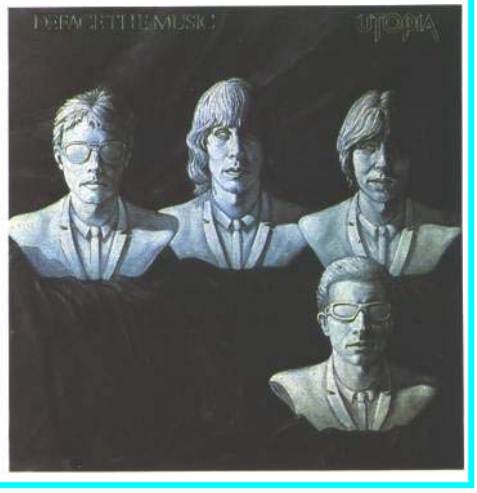
Todd Rundgren (22-6-48, Philadelphia, Pennsylvania) aparece como guitarra so – lista en la mitad de los años 60, al frente de varios grupos. En 1968 forma el grupo **Nazz,** con Carson Van Osten (bajo), Thom Mooney (batería) y Robert Antoni (teclados y voz) y con ellos graba tres álbumes: *Nazz* (68), *Nazz–Nazz* (69) y *Nazz III* (69). Intere – sado en la producción y también destacan – do en el trabajo de ingeniero de grabación, pronto sus actividades se ramificarán en todas las direcciones dentro de la industria. Como músico, ingeniero de grabación o productor, trabajará con Paul Butterfield, The Band, Jesé Winchester, Ian and Syl – via, Badfinger y Halfnelson (más tarde llamados Sparks), sobre todo en el sello Bearsville, del cual Todd forma parte.

En el año 1970 y como artista, Todd Rundgren forma el trío **Runt,** con Tony Sales (bajo) y Hunt Sales (batería), grabando con ellos los LP's: *Runt* (70) y *The ballad of Todd Rundgren* (71). Separado de los Sales, Todd graba en solitario, haciéndoselo todo él mis – mo, el doble álbum *Something / Anything* (72), que es su obra más importante y de la cual son éxito dos temas: *I saw the light,* que es n.º 1, y *Couldn't I just tell you.* En 1973 logra otro hit en single, con *Hello, it's me.* Con *A wizard, a true star* (73) y *Todd* (74), Todd Rundgren cierra la que podría considerarse etapa individual de su carrera.

En 1974, Todd Rundgren forma el grupo **Utopia,** con John Siegler (bajo), Ralph Schuckett (teclado), Moogy Klingman (tecla – do), Kevin Ellman (percusión), Frog Labat (sintetizador) y él mismo a la guitarra, debu – tando con el LP *Utopia.* Con *Initiation* (75) y *Another live* (75), Utopia se afianza como banda, ahora formada por Rundgren, Sie – gler, Schuckett, Klingman, John Wilcox (batería) y Roger Powell (sintetizador y voz). *Faithful* (76), grabado con Powell, Siegler y Wilcox, es un LP con versiones de temas conocidos de Beatles, Beach Boys y otros. Supone una curiosa experiencia, para dar paso a *Ra* (77), en el que Kasim Sulton sustituye a Siegler. *Oops wrong planet* (77) precede a un nuevo álbum en el que Todd se lo hace todo: *Hermit of mink hollow* (78). Tras él llegan *Back to the bars* (78) y *Adventures in Utopia* (80), para concluir en *Deface the music* (80), uno de los LP's más sólidos de su carrera. Es su plena introducción en la década de los 80, en la que *Healing* (81) mantiene a Todd como uno de los mejores artistas y como un excepcional productor.



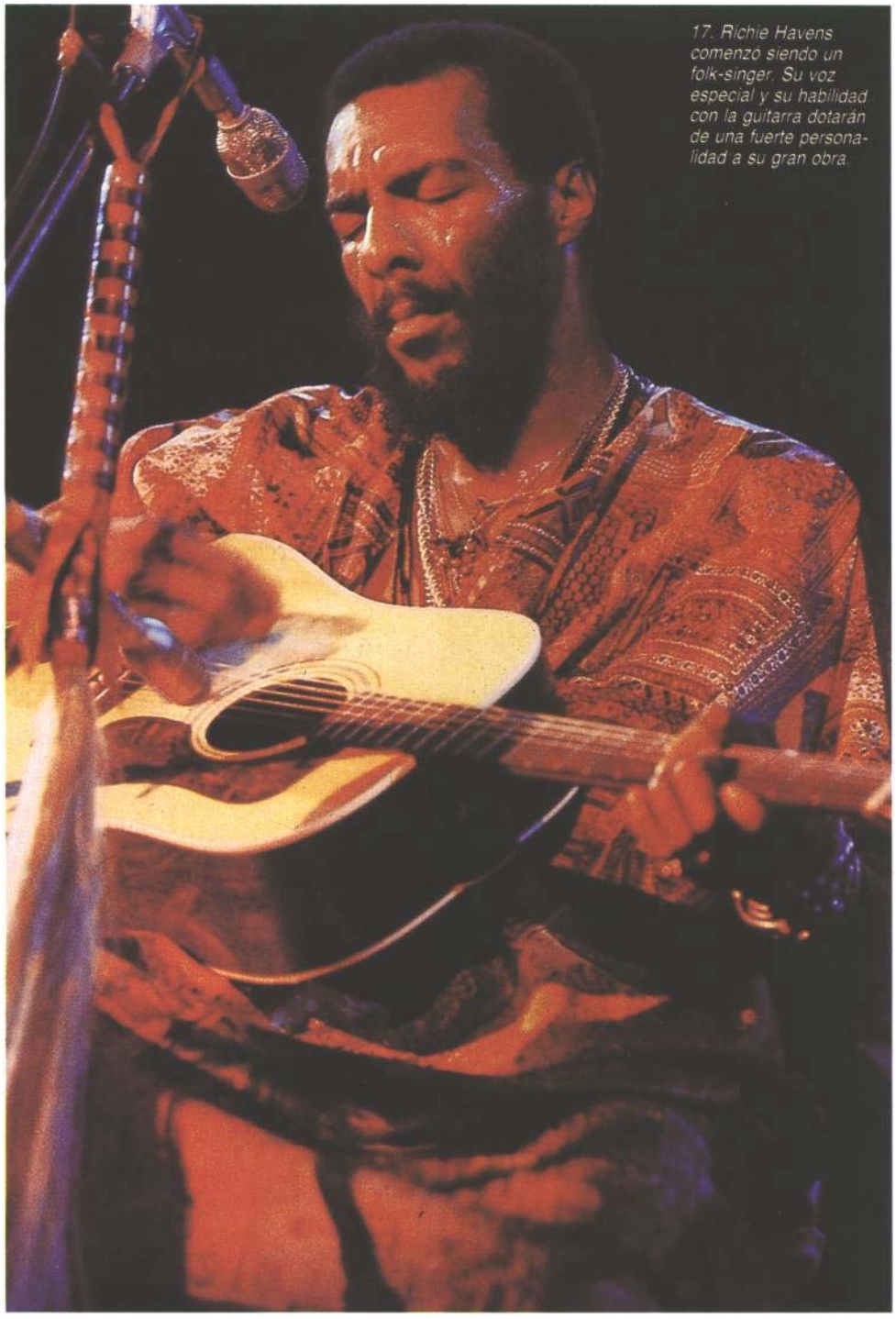




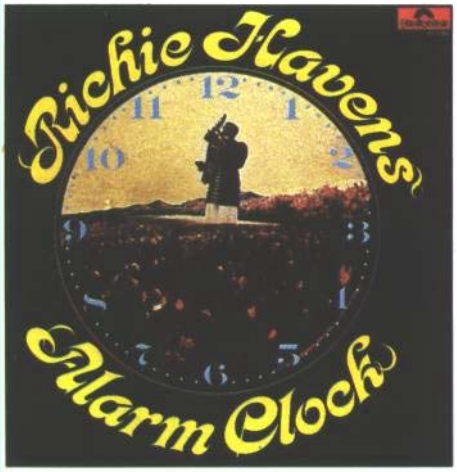
RICHIE HAVENS,
LA VOZ DE ARENA

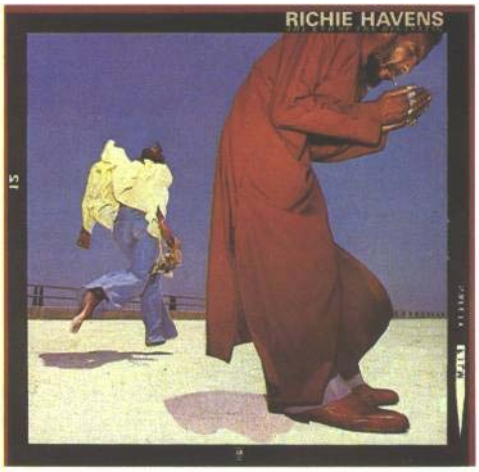
Richie Havens (21-1-41, Brooklyn, Nue – va York) es el último de 9 hermanos, hijo de un pianista negro de los ghettos neoyorqui – nos. S u talento musical emerge a los 6 años, pero sin recursos. A los 14 forma el grupo McCrea Gospel Singers. A los 17 años deja el hogar paterno y entre este tiempo (1958) y comienzos de los 60 realiza actividades múltiples, como pintor de retra – tos para turistas en el Greenwich Village, mensajero de la Western Union y obrero de una fábrica. Afincado en el Village desde 1962, en plena explosión de la música folk, y con una especial habilidad para tocar la guitarra, acompañándose rítmicamente y con una fuerte emotividad, comienza a destacar en este tiempo. Su voz, arenosa, grave, profunda, y los trances interpretati – vos, le llevan a grabar dos álbumes, *The Richie Hasvens Record* (65) y *Electric Ha – vens* (68), antes de que un sello más importante le contrate. Su primer gran LP, *Mixed bag,* aparece en 1967.

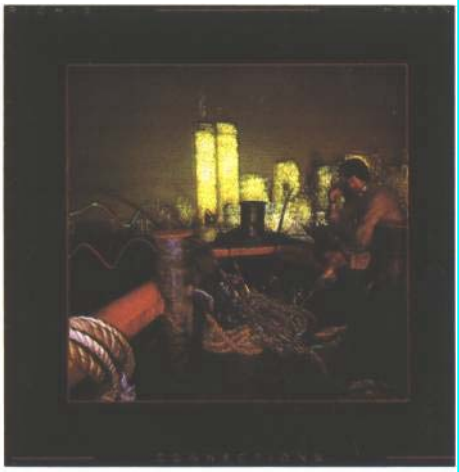
A comienzos del 68, Richie Havens canta en el festival en memoria de Woody Guthrie en el Carnegie Hall. El éxito de esta apari – ción le confirma absolutamente. Su álbum *Something else again* (68) y el siguiente, *Richard P. Havens, 1983* (69), son sus cotas máximas, reforzadas por la aparición en el festival de Woodstock, donde consi – gue un clímax absoluto interpretando su famoso *Freedom.* Ya en la década de los 70, Havens, el mejor folk–singer ne – gro, continúa su línea magistral con álbu – mes siempre notables, *Stonehenge* (70), *Alarm clock* (71), *A state of mind* (71), *Great blind degree* (72), *Live on stage* (72), *Port – folio* (73), *Mixed bag II* (74), *The end of the beginning* (76), la recopilación *Richie Ha – vens* (76), *Mirage* (77) y el brillante *Connec – tinos* (80), con el tema *Going back to my roots* al frente. El principal éxito de Richie en single es quizá *Here comes the sun* (versión del tema de los Beatles). En 1972 fue uno de los actores que representaron *Tommy,* la ópera rock de los Who.



17. Richie Havens comenzó siendo un folk-singer. Su voz especial y su habilidad con la guitarra dotarán de una fuerte personalidad a su gran obra.







DR. JOHN, UN GIGANTE DE NUEVA ORLEANS

De verdadero nombre Malcolm John Re – bennack, conocido como Mac Rebennack, pero artísticamente popularizado como Dr. John, nace en 1941 en Nueva Orleáns y es hijo de una modelo profesional. La primera actividad «artística» de John se produce siendo aún niño: anunciando una sopa llamada Ivory Soap.

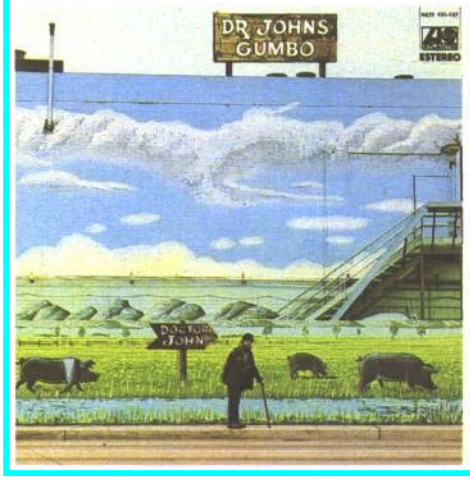
Influido tremendamente por Nueva Or – leans y los grandes músicos surgidos de ese punto focal, como el Profesor Long – hair, John ya es guitarra de sesión al final de los años 50, grabando en todos los peque – ños sellos negros de la ciudad. Su primer single, el instrumental *Storm warning,* se edita en esta época. También forma la AFO (All For One), una cooperativa con artistas negros; y con ella, el misticismo y el interés por el vudú hacen mella en él. En 1961, tras ser herido en una mano por un disparo, se pasa al bajo y toca en un conjunto de dixie, para finalmente dedicarse al piano y al órgano, instrumentos con los que logrará una gran importancia como músico en los años siguientes.

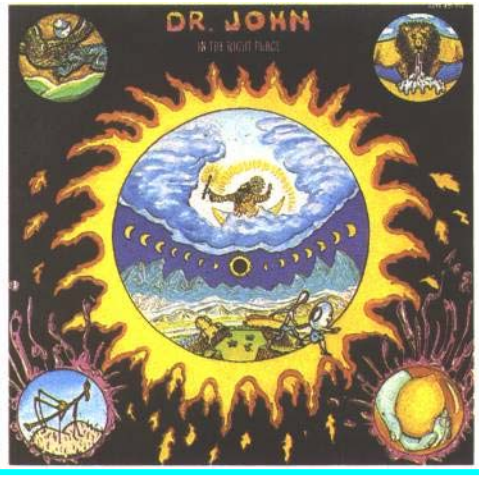
En la década de los 60, John trabaja como músico en Los Angeles. Su fama y prestigio, especialmente a partir de 1968, le hacen intervenir en decenas de grabacio – nes y conciertos relevantes. Otros artistas colaborarán así mismo en sus LP's. Antes de 1968, John forma abundantes grupos: Drits and Dravy, The Zu Zu Band, Morgus and The Three Ghouls. Es miembro de la Asociación de Músicos de Nueva Orleáns en Los Angeles. Finalmente, en 1968 forma el **Dr. John and the Night Tripper** y co – mienza su escalada hacia el éxito. Sus cuatro primeros álbumes, *Gris–Gris* (68), *Babilón* (69), *Remedies* (70) y *Sun, moon and herbs* (71), son de una excesiva com – plejidad, mezclándose en ellos la magia, la pasión por el vudú y también, en el tercero, el sentimiento por los sonidos negroides de Nueva Orleáns. En el cuarto intervienen Eric Clapton y Mick Jagger como invitados especiales.

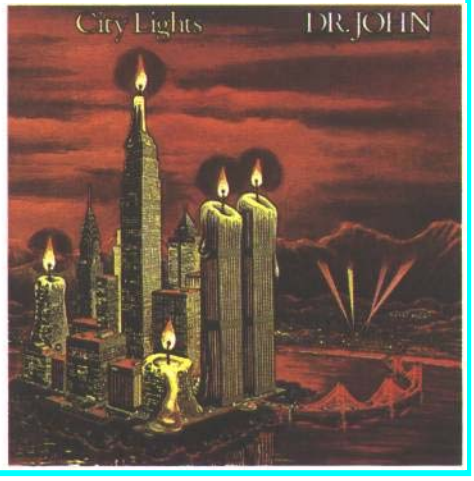
18. Dr. John, pianista y personaje característico del New Orleans sound. Como tantos otros, tuvo una dispar aunque interesante carrera musical a sus espaldas.

Con *Gumbo* (72) y el siguiente LP, *In the right place* (73), John cambia su estilo y obtie – ne su primer reconocimiento en las listas de éxito. En 1973 se une a John Hammond y Mike Bloomfield para formar el trío **Triumvi – rate,** pero tras un LP del mismo nombre, fallido, se separan. John sigue su carrera con nuevos álbumes brillantes, *Desitively Bon – naroo* (74), *Cut me while I'm hot* (75) y *Holly – wood be thy name* (76). Como músico, cola – bora en álbumes para Gregg Llaman, The Band, Mike Bloomfield, David Bromberg, Cannet Heat, Papa John Creach, Jesé Ed Davis, Ivonne Elliman, John Hammond, Le – von Helm, B. B. King, Professor Long – hair, Manhattan Transfer, Mink DeVille, Van Morrison, los Rolling Stones, Doug Sahm, John B. Sebastian, Carly Simon, Steely Dan, Ringo Starr, Stephen Stills, Bill Wyman, Allen Toussaint y Frank Zappa entre otros.

A finales de los años 70 la obra propia de John decrece mientras que aumenta su trabajo con otros artistas. Sus únicos álbu – mes en este tiempo son *City lights* (78) y *Tango palace* (79), aunque también se editarán algunas recopilaciones y graba – ciones antiguas, que adornan la personali – dad y completan la carrera de uno de los auténticos orfebres de la música.







FLYING BURRITO BROTHERS BAND, EL GENUINO COUNTRY–ROCK

La Flying Burrito original se forma a fina – les de 1968 en Los Angeles, California, con miembros disidentes de los Byrds→, Chris Hillman (guitarra y voz), Gram Parsons (guitarra, teclado y voz) y Sneaky Pete Kleinow (pedal steel guitar), aunque este último no era miembro oficial de los Byrds, sino músico llamado para actuaciones y grabaciones. Con Chris Ethridge (bajo y voz) y John Corneal (batería), se completa la primera formación.

A comienzos de 1969, la Flying es ya una banda reputada, que graba su primer y más genuino álbum: *The gilded palace of sin.* Los orígenes de Hillman al frente de los Byrds y la calidad de Gram Parsons (cuyo primer grupo, The International Submarine Band, ya le había hecho destacar en la esfera del country rock) sitúan al grupo en un lugar destacado. Bob Dylan les cita como el mejor grupo en su género.

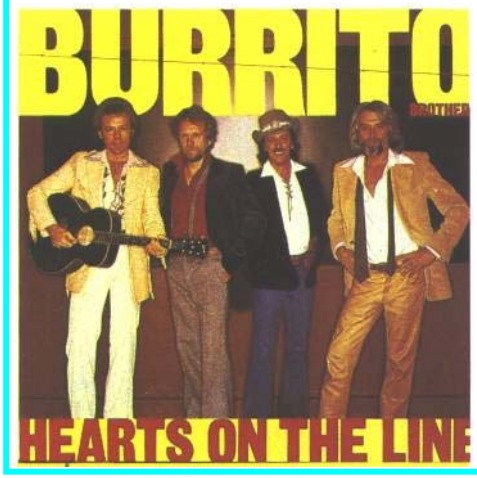
Mike Clarke, de los Byrds, suple a Cor – neal en primavera del 69. En el verano, se va Ethridge, que vuelve a los estudios de grabación, y entre Bernie Leadon, que proviene de Dillard & Clark. Graban el LP *Burrito Du Luxe* (70); y, en abril de 1970, Gram Parsons se va para cantar en solita – rio, reemplazándole Rick Roberts. Esta formación sobrevive hasta el verano de 1971, y publica el LP *The Flying Burrito Brothers* (71). Sneaky Pete se marcha en abril del 71 y Bernie Leadon en julio para unirse a Eagles→. Para mantener la ban – da, Hillman, Clarke y Roberts dan entrada a varios miembros: Al Perkins (pedal steel), Kenny Wertz (guitarra y voz), Roger Bush (bajo) y Byron Berline (violín), aunque las incorporaciones son discontinuas. Des – pués de un último LP, *Last of the red hot Burritos* (71), se separan definitivamente en octubre de 1971. En 1974 se editará el doble LP *Close up the honky tonks,* con los dos primeros LP's reunidos.

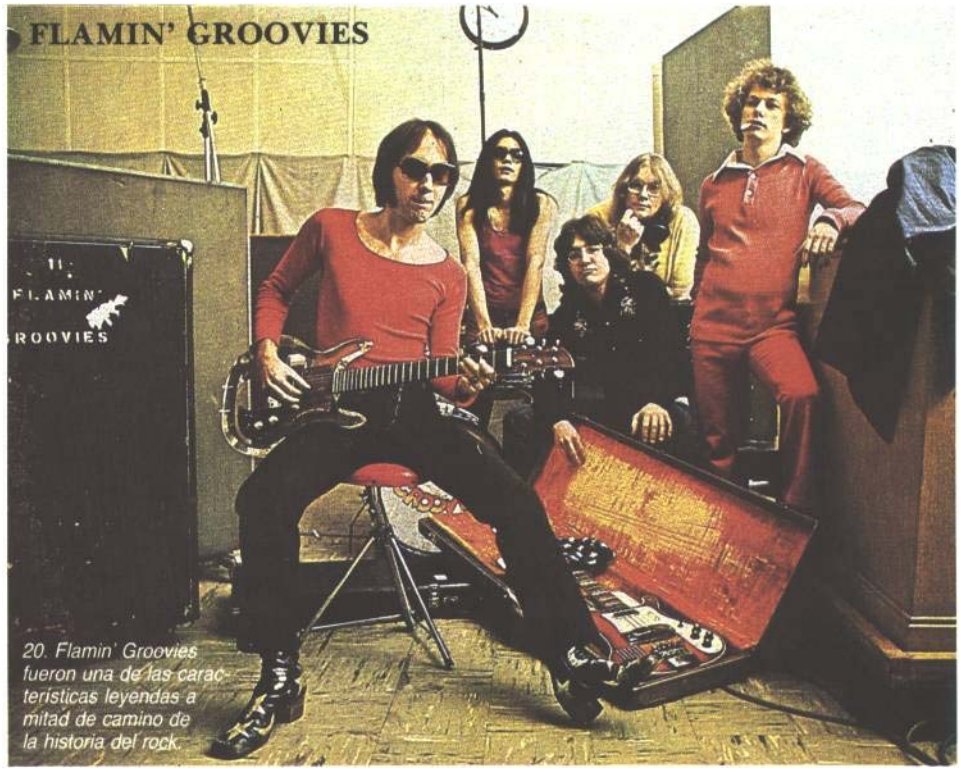
19. Una de las últimas formaciones de Flying Burrito Brothers Band, el grupo de country rock más tradicional de su tiempo.

London Features

Con el fin de Flying Burrito, Chris Hillman y Al Perkins se unen a los Manassas de Stephen Stills→ y Roberts, Wertz, Bush y Berline forman una banda llama – da Hot Burrito Revue/Country Gazette. Gram Parsons, sin duda uno de los Más brillantes talentos de la música country–rock, editará dos LP's, *G. P.* (73) y *Grievous angel* (74), pero este último se publicará después de su muerte, acaecida por una sobredosis el 19 de septiembre de 1973. A su muerte se producirá una de las más bellas paginas de la historia del rock: su cadáver será robado del aero – puerto de Los Angeles por un grupo de hippies amigos suyos, y quemado, tal y como había sido su voluntad, en el Joshua Tree National Monument. La familia de Parsons, en extremo católica, iba a enterrar el cuerpo en su Florida natal y Phil Kauf – man, antiguo road–manager suyo, cumplió la última voluntad de Gram de ser incinerado. En 1976 todavía se editaría el LP *Sleepless nights* firmado por Gram Parsons & The Flying Burrito Brothers; y en 1979, el álbum *Early years.*

A fines de 1974 y comienzos de 1975, la Flying se reorganiza de nuevo, con Sneaky Pete y Chris Ethridge, más Joel Scott Hill (guitarra), Floyd Guilbeau (guitarra y violín) y Gene Parsons (batería). Scott provenía de Cannet Heat y Parsons había sido miembro de los Byrds entre 1969 y 1972. El primer nuevo LP, *Flying again* (75), es un fracaso parcial; Ethridge se va a comienzos del 76, entrando en su lugar otro ex–Byrds, Skip Battin (Skip era entonces miembro de la New Riders of the Purple Sage, y alternó su militancia en esta banda y los Flying). Un nuevo álbum, *Airbone* (76), concluirá su regreso discográfico, aunque el grupo se – guirá funcionando en años siguientes con relativas alternancias y ediciones de álbu – mes grabados en vivo, como *Live in Ams – terdam* (76) y *Live from Tokyo* (78), y otros LP's de éxitos, *Pop Chronik, Honky Tonk Heaven,* etc. algunos de ellos ni siquiera publicados en USA o en Inglaterra. En 1981, los Burrito Brothers editarían *Hearts on the line.*



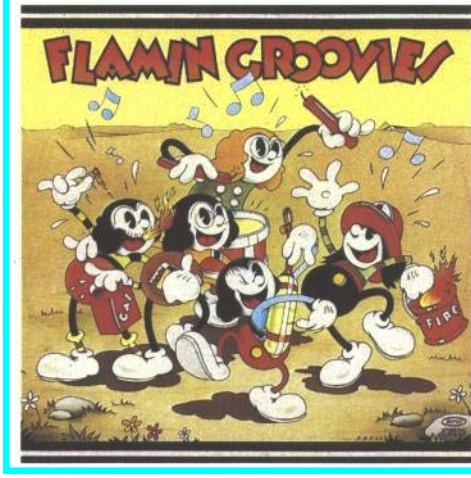


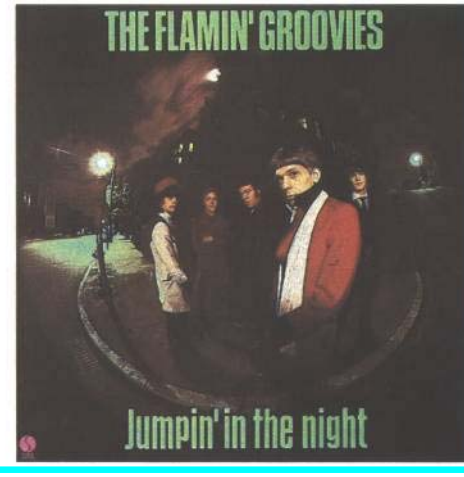
20. Flamin' Groovies fueron una de las características leyendas a mitad de camino de la historia del rock.

Grupo estadounidense, maldito en su propio país pero de gran fama en Europa, especialmente en los años 70. El origen de Flamin' Groovies data de San Francisco en 1966, llamándose primero The Cosen Few y más tarde The Lost and Found. La formación original de Flamin' Groovies está compuesta por Cyril Jordan (guitarra y voz), Roy A. Loney (guitarra y voz solista), Geor – ge Alexander (bajo y voz), Tim Lynch (guita – rra de ritmo) y Ron Greco (batería). Poste – riormente, Greco es sustituido por Danny Mihm. En plena euforia hippy, los Flaming son una de las más poderosas bandas de rock psicodélico, aunque su éxito ya es entonces limitado. En 1968 publican un LP de 10 pulgadas titulado *Sneakers* y finan – ciado por ellos mismos. Su segundo álbum, *Supersnazz* (69), resulta un fracaso. En 1970, les contrata Kama Sutra Records, con quien publican sus dos obras más importantes, *Flamingo* (70) y *Teenage head* (71).

Los cambios internos de este tiempo son producidos por problemas extramusicales. Lynch, con problemas de drogas y encarce – lado por evasión de impuestos, deja la banda y le sustituye James Farell. Loney también se va y le reemplaza Chris Wilson. La tercera baja será la de Mihm, sustituido por Terry Rae, que a su vez lo sería por Davis Wright. El grupo, sin embargo, pasa tres años sin grabar, convirtiéndose en uno de los tantos conjuntos cuya fama supera una realidad discográfica, pero cuyo presti – gio se cimenta en la calidad. En 1976, Dave Edmunds les produce el LP *Shake some action.* Su single *You tore me down* es el éxito más importante de su carrera, pero aislado.

En la segunda parte de los años 70, los Flamin' Groovies editan tres álbumes en su línea de rock sólidamente elaborado: *Still Shakin'* (76), *Now* (78) y *Jumpin' in the night* (79), LP's excelentes pero alejados del éxito que el grupo merece.



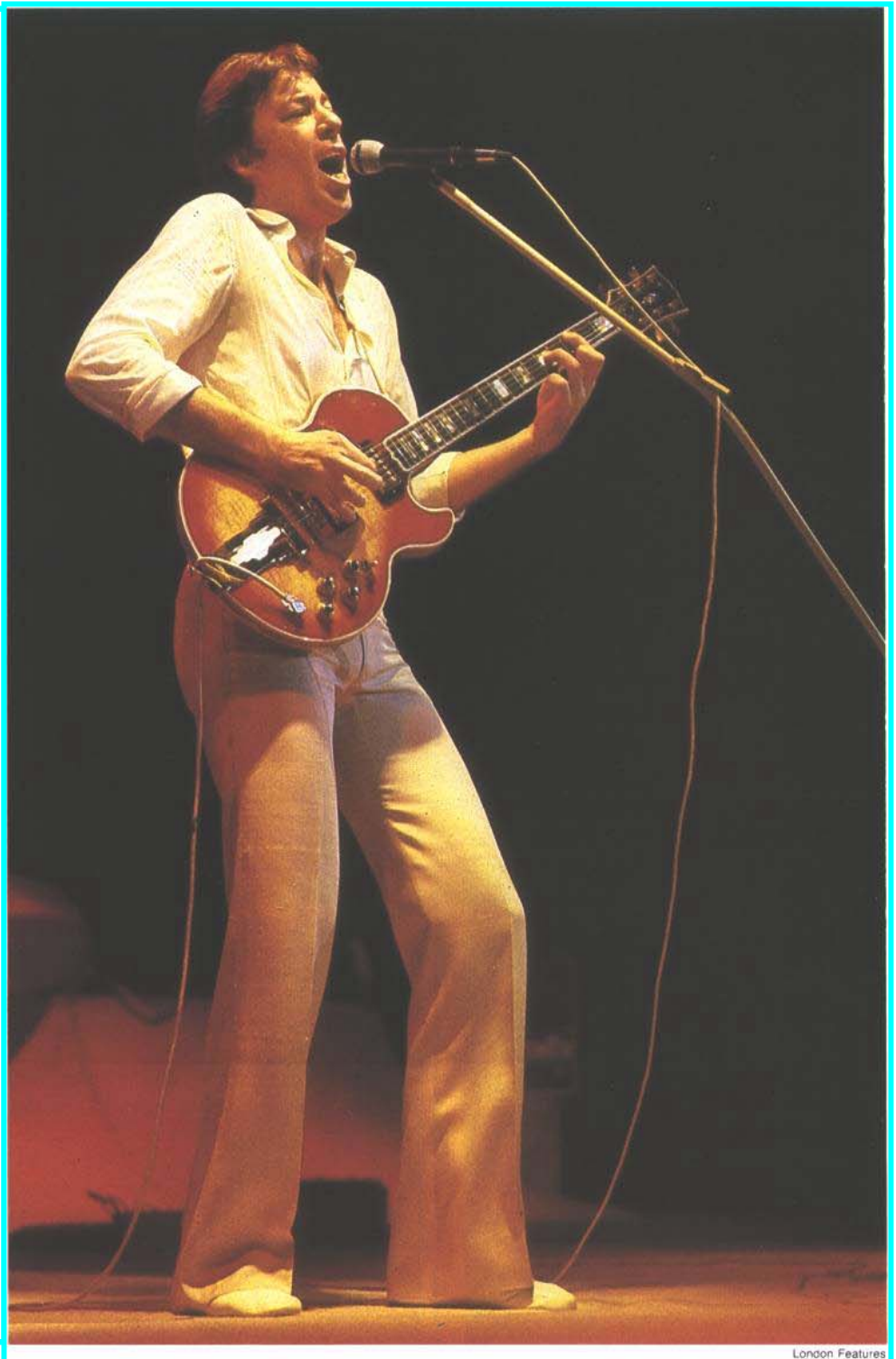


BOZ SCAGGS,
UNA GUITARRA
SOLITARIA

De verdadero nombre William Royce Scaggs (8-6-44, Ohio) y pasando su infan – cia y su adolescencia en lugares como Oklahoma, Texas (Dallas) y Wisconsin (Madison), su formación musical surgirá paulatinamente bebiendo en las fuentes primarias del blues y el rock. A los 15 años, Boz conoce a Steve Miller en Dallas y con él forma el grupo The Marksmen. Más tarde, en la univerdidad de Madison, adonde acuden Scaggs y Miller, los dos se unen al grupo The Ardells, una banda de R&B y R&R de la que salen influenciados por la fuerza del R&B. En Texas, Scaggs forma el grupo Wigs, con los que en 1964 actúa en Inglaterra (Boz a la guitarra y voz, Bob Arthur al bajo, John Andrew a la guitarra y George Rains a la batería). A su regreso a Estados Unidos, Boz graba un LP, *Boz* (65), que resulta una experiencia fallida. Finalmente se une a la Steve Miller Band→ y participa en la grabación de algu – nos de los más importantes álbumes del grupo, *Children of the future* y *Sailor.*

En 1968, Scaggs deja a Miller; y Jann Wenner, editor de la revista *Rolling Stone,* le produce su primer álbum real, *Boz Scaggs* (69). Un año después ficha por CBS, y su carrera entra en una fluida etapa de grabaciones que consolidan su presti – gio: *Moments* (71), *Boz Scaggs and Band* (71), *My time* (72), *Slow dancer* (74), *Slik degrees* (76), *Down two then left* (77), el recopilatorio *Hits!* (80) y *Middle man* (80). Boz Scaggs es una de las grandes perso – nalidades de la West Coast.

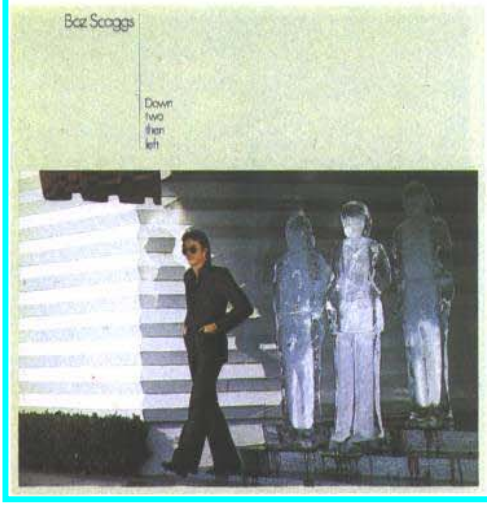
21. Ex-compañero de Steve Miller en los 60, Boz Scaggs es una de las personalidades más influyentes de la música de la West Coast. Talento sólido, ajeno al mundo de los éxitos comerciales.

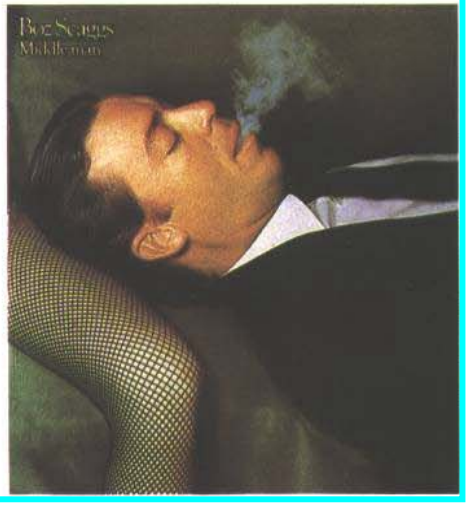


London Features

PROMISES, PROMISES,
EL MUSIC–HALL DEL 68

Promises, promises se estrenó el 1 de diciembre de 1968 en el Sam S. Shubert Teatre de Nueva York y se convirtió rápidamente en uno de los atractivos de Broadway, llegando a las 1.281 repre – sentaciones en los años siguientes a su estreno. El éxito de la obra estaba afian – zado por el éxito del film *The apartment,* una de las grandes películas de Billy Wilder. La música fue compuesta por Burt Bacharach, y los textos eran de su compañero Hal David. La obra teatral la escribió Neil Simon.





LED ZEPPELIN, ENCLAVE DE LA REVOLUCIÓN SÓNICA

La irrupción de Led Zeppelin en el proceso musical por el que se pasó de los años 60 a los 70 fue decisiva en todos los órdenes. Difícilmente puede hallarse una banda de rock que, recogiendo esencias aún vivas al término de los esquemas que dirigieron la música en la década de los 60, lograse de una forma tan clara crear un entorno, un nuevo orden sonoro, y marcar una línea tan fundamental como la suya en la década siguiente, la más incierta y compleja desde la aparición del rock and roll en los años 50.

Cuando en 1969 comenzaron a surgir los diferentes estilos bajo los que iba a moverse la música de los años del cambio, y en cada rama aparecía un líder capaz de generar en sí mismo un camino a seguir, Led Zeppelin se convirtió en mucho más que el líder del heavy rock. Su carisma como banda y la personalidad de cada uno de sus miembros hicieron del grupo, en sólo dos años, lo más sensacional de la nueva música. Toda la estructura de los años 60 quedó superada con el «boom» de 1969. El rompimiento de esquemas contó con una diversidad de tendencias, tan rica como inestable en el fondo. Comenzaba la búsqueda del «más allá» en el sonido, en la escena y en la esencia de muchos géneros. La diáspora hizo que en estos dos años se llegara a una saturación; y en ella, únicamente los auténticos creadores supieron seguir al frente y superar las barreras del tiempo en el que se movían. Led Zeppelin no sólo sentó las bases de un nuevo rock, sino que sobrepasó toda ideología, generó un movimiento y diseñó unas pautas que han marcado parte de la música de los diez años siguientes. Y lo fundamental es que hicieron esto sin renunciar a su propia identidad, sin pretender convertir en un circo o en una carrera su propio devenir como banda de rock.

El rock de los años 70 ha sido en gran parte el rock de Led Zeppelin. Muchos intentaron hallar giros y muchos encontraron un camino de éxito, pero sólo Led Zeppelin pudo mantenerse por más de diez años, vendiendo millones de álbumes y siendo la sensación de su tiempo. Es el único grupo que tiene todos sus LP's entre los 100 más vendidos de la historia además de los Beatles, aunque no haya comparaciones posibles: sus épocas eran distintas.

1. Jimmy Page, líder de Led Zeppelin, creador e impulsor de la más fabulosa máquina de rock de la historia. El gigantismo y el poder del heavy rock arrollaron con luz propia a partir de la aparición del cuarteto y de sus múltiples seguidores. El climax energético y la furia de Led Zeppelin difícilmente podrán ser superados ya, a pesar de las cada vez mayores perspectivas de la técnica.

Cortesía Hispavox

ELLOS, EL ORIGEN Y LOS HECHOS

La vida de Led Zeppelin tal vez haya quedado demasiado centrada en la música. Les faltaron escándalos como los de los Stones y un hito masivo como un *Tommy*, por citar una referencia, no un ejemplo. Cerraron el paso a su vida privada y llegaron a enfrentarse a la prensa en su afán de que sólo la música fuese algo representativo de ellos. Los cuatro Led se habituaron a darlo todo en escena, en los shows más largos de la historia del rock, y partieron de un orden minucioso en su planteamiento laboral bajo la tutela de un mánager y amigo con el que formaron equipo y sistema de trabajo. Sin márgenes para la improvisación, con toda una organización controlando cada movimiento, Led Zeppelin ha sido la máquina mejor engrasada y de más rotundos resultados de los años 70.

Led Zeppelin fue el poder, la furia del heavy rock. Manteniendo una primitiva estructura de grupo, con una sección de ritmo, una guitarra y un cantante, apoyado en un despliegue de medios técnicos tremendo, crearon toda una nueva dimensión en torno al rock. Fueron la banda más violenta y la que mayor peso sonoro fue capaz de crear. Fueron la suma expresión de la libertad creativa bajo el trance eléctrico. Fueron los más consecuentes a su obra, a su propio destino como grupo y a su propia función en el entorno rockero que les tocó vivir. Y fueron lo más aplastante, directo y contundente, a la par que real, de una década que contó con demasiado de artificial, vacío y simplemente pintoresco.

2 y 3. Robert Plant, como cantante, y Jimmy Page, como guitarra (juntos en la página de la derecha), forman un tándem tan imprescindible como lo fueron en los años 60 Lennon y MacCartney o Jagger y Richard. Completados por dos eficaces músicos, el bajista John Paul Jones y el batería John Bonham (con Page y Plant en esta página), dieron vida a la gran «mayoría de edad» del rock en el albor del vanguardismo, para una nueva década.

London Features

Jimmy Page, prototipo de su tiempo

Jimmy Page ha sido y es uno de los músicos más influyentes de todos los tiempos en la órbita rock. Su capacidad, su nivel de asimilación y su carisma hicieron de él un líder y un genio motor capaz de generar toda una élite de energías y sublimarlas. Entró en los Yardbirds después de una extensa experiencia personal como autor, productor y guitarra; y de las cenizas de los Yardbirds creó Led Zeppelín, al comienzo sólo un grupo para sí mismo, pero que pronto se habría de convertir en algo excepcional.

Hijo de un industrial y de la secretaria de un médico, su primera guitarra fue una Les Paul 1949 que le costó 200 libras de segunda mano. En los años de furor Led Zeppelín, los discos de los años 60 en los que Page había intervenido alcanzaron los precios más altos en los merca – dos de antigüedades y rarezas pop. La larga lista de colaboraciones de Page incluye un variado campo de actividades: grabó para Carter Lewis and The Souther – ners, Mickie Most (en sus días de cantante), Brook Brothers, Who, Kinks, Jackie De Shannon, Tom Jones, Pretty Things, Georgie Fame, Herman's Hermits, Rolling Stones, Petula Clark, Lulu, Roy Harper, Donovan, Billy Fury, McCoys, Nico, Joe Cocker, P. J. Proby, Family Dog, etc. Como productor, destaca en el grupo Them, con los Bluesbreakers de John Mayall (produjo el single *I'm your witchdoctor* de Mayall y Clapton) y con Jeff Beck (Page produjo el single *Beck's Bolero*).

Con el dinero Ganado trabajando en estudios, Page formó su propia editora, la James Page Music. Sus tres primeros lanzamientos fueron tres grupos de escaso relieve: The Outsiders, The Majority y The Quick. El 19 de abril de 1975, en la sección de demandas de la revista *Sounds,* el single *Down in the boondocks,* de Gregory Phillips, se pagaba a 8 libras. Jimmy Page era el guitarra. Era uno de los muchos ejemplos de la leyenda de un músico cuya experiencia se pondría al servicio de un mito gigantesco llamado Led Zeppelín, un músico que a los 19 años había publicado su primer disco, un single con los temas *She just satisfices* y *Keep morning,* en el que él tocaba todos los instrumentos salvo la batería. A mitad de los 60, hasta 7 y 8 discos en los que él había participado llegaron a estar entre los 10 primeros de la lista inglesa de éxitos. Un récord difícilmente superable.

Pero Jimmy Page no estuvo solo en la aventura Zep. Tuvo la fortuna de encontrar, primordialmente, a un cantante de voz excepcional, que resultó ser también un notable autor capaz de compenetrarse con él: Robert Plant.

Robert Plant, una voz única

Plant se adentró en la música cuando aún era niño, bebiendo de las fuentes del blues puro. Practicó el estilo único de Bukka White y estudió la obra de Otis Rush. A los 13 años inicia su actividad; y a los 15, ya ha formado abundantes grupos adolescentes, habiendo debutado en el Seven Stars Club. A mitad de los 60 es cantante de muchas bandas olvidadas: Tennessee Teens, Crawling King Snakes, Listen, Delta Blues Band, Black Snake Moan, Hobbstweedle, etc. En 1967 canta con Alexis Korner y graba dos singles como solista: *Our song* y *Long time coming.* En 1966, Robert se casa con Maureen, con la que tendrá dos hijos, Carmen Jane y Karac Pendra (nombre tomado del héroe británico Pendragon, que defendió Bretaña contra los romanos).

Con Led Zeppelín, Robert aportaría algo *a priori* obsoleto en una banda de rock duro: los textos de las canciones. No pudo firmarlos en el primer LP por tener un contrato aún vigente, pero sí a partir del segundo. Robert demostraría con el tiempo que los textos podían tener su parte fundamental incluso en un espectáculo tan físico como el desarrollado por el grupo. La letra de *Stairway to heaven* es modélica en este sentido. Las canciones de Bob tienen cierta fantasía, a veces tachada de esotérica, pero con un valor real. Los crescendos vocales de Plant, sus gritos, gemidos y la escala cromática de su voz han tenido parangón en ningún otro solista de la historia del rock.

John Paul Jones, al servicio del sonido

John Paul Jones fue hijo de un pianista y de una cantante y bailarina. Su reputación como músico de estudio es importante, aunque no en el grado de Page. Cuando llegó a Londres a comienzos de los 60 tocaba el bajo, posteriormente se pasó a la guitarra acústica y luego volvió al bajo. Fue miembro de la banda de Jet Harris and Tony Meehan, pero prefirió los estudios de grabación: en ellos intervino en grabaciones con Dusty Springfield, Yardbirds, Jeff Beck, Downliners Sect, Rolling Stones, Donovan, P. J. Proby, Herman' Hermits, Shirley Bassey, Cliff Richard, Lulu, Cat Stevens, etc. Fue así mismo director musical de Mickie Most.

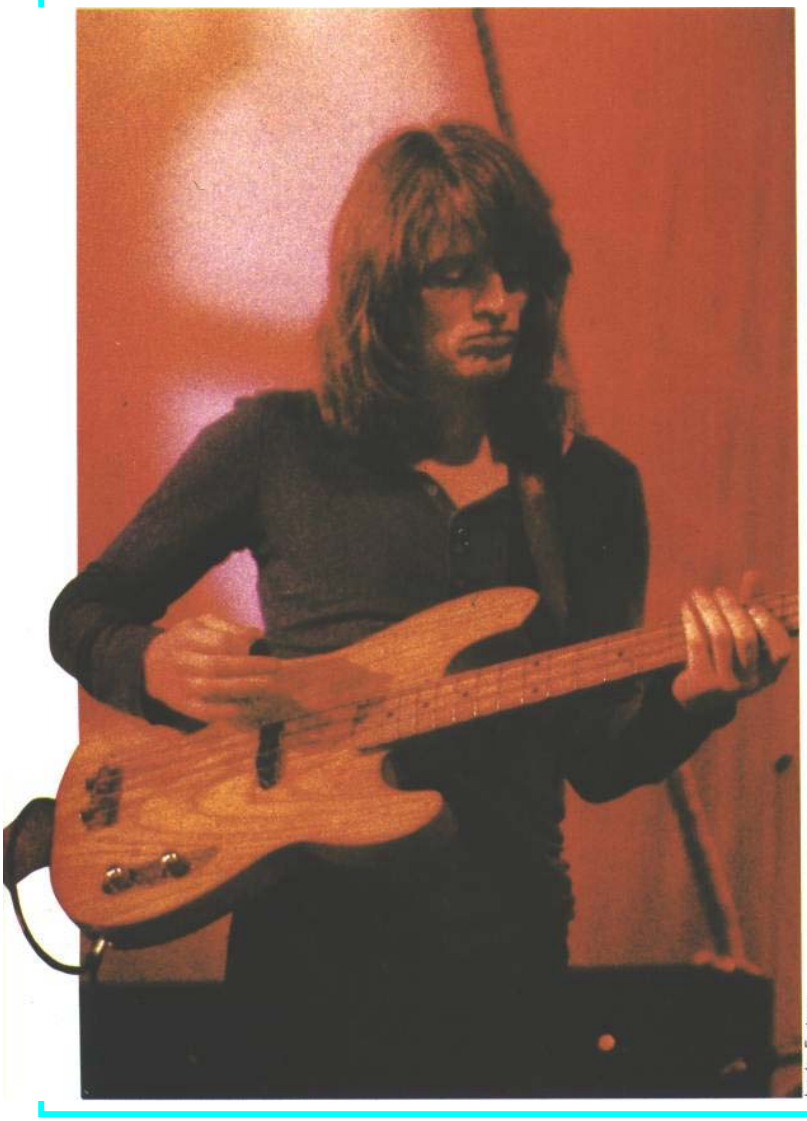
Con Led Zeppelín, la principal aportación de John como músico fue la gradual incorporación del teclado al sonido de la banda. En el papel de autor, su obra más representativa es el sólido *No quarter* del álbum *Houses of the holy*. Con John Bonham formó la sección de ritmo más dura y pesada del entorno rock de su tiempo, la perfecta base para que Page y Plant creasen toda la densa fantasía Zep.

John Bonham, el Ringo Zep

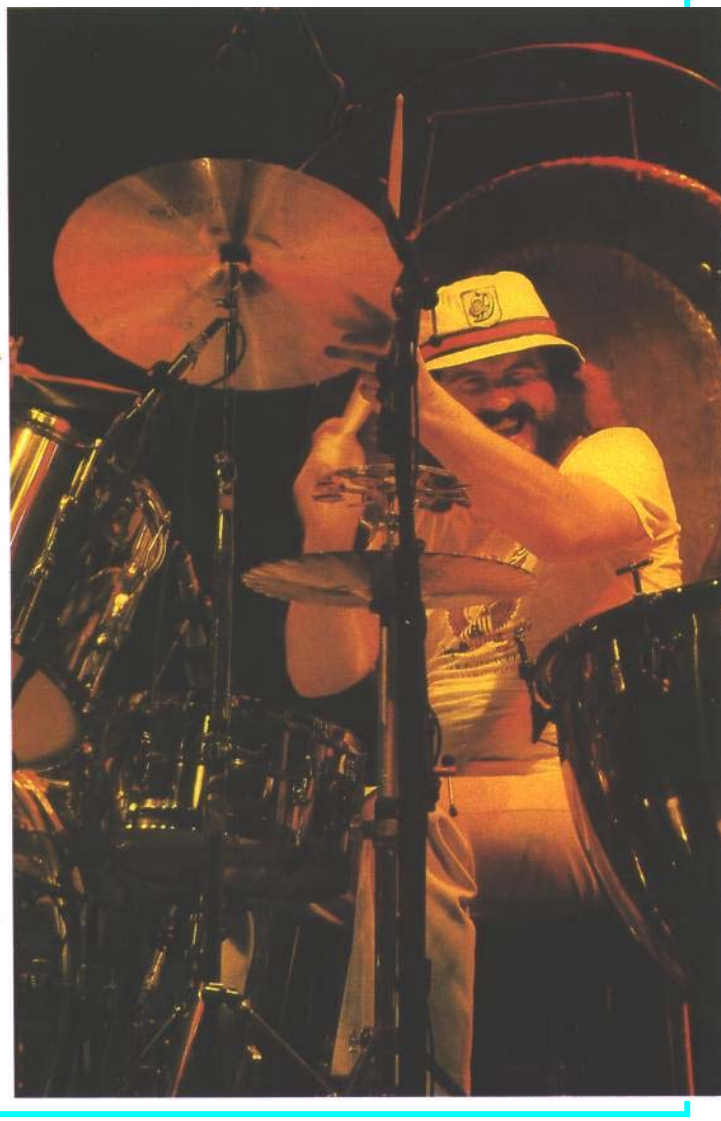
John Bonham en un comienzo no daba la talla. Parecía el menos Zep de los cuatro Zep. Grande, tosco, acomoda – ble, su pegada derribó las críticas de los escépticos. Page nunca quiso formar un supergrupo, porque bandas como Blind Faith en 1969 demostraron la inutilidad de agrupar a muchos famosos en torno a un proyecto perdurable. Así que John Bonham era el batería perfecto, profesional y serio. Hijo de un carpintero, tocó la batería desde los 5 años y, pasados los 10, logró su primer equipo con garantías. A los 15, Bonham debutaba con su primera banda, Terry Webb and The Spiders. Se lo tomaban tan en serio que hasta vestían de uniforme para salir a escena. Después fue batería de Way of Life y a los 17 años se casó con Pat, una bailarina de Kiddermister. Era padre (Jason y Zoe) con apenas 20 años.

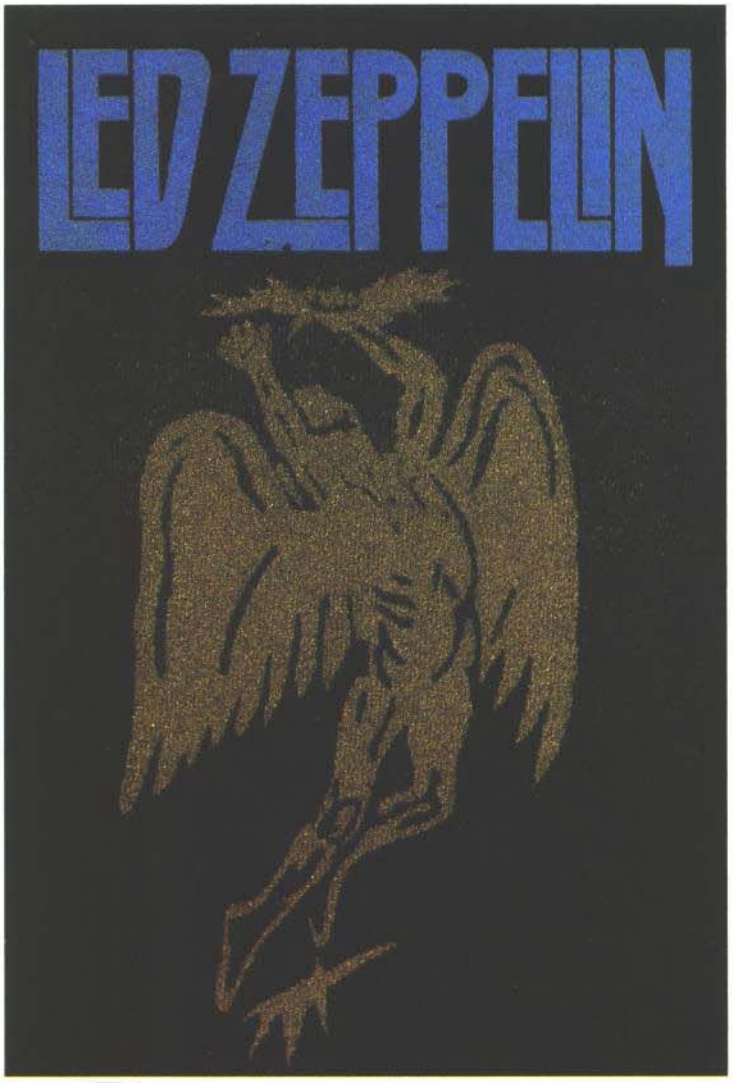
John conoció a Plant en los Crawling King Snakes, y más tarde coincidieron en Band of Joy. Posiblemente nunca hubiera sido un músico de relieve de no haber sido por su inclusión en Lep Zeppelín; sin embargo, en la banda demostró sus cualidades, y sus largos solos de batería de hasta 20 minutos de duración fueron tan espectaculares como los de propio Jimmy Page a la guitarra. La muerte de John Bonham, el que teóricamen – te era el menos Zep de los Zep... determinó el final del grupo a comienzos de los 80.

4 y 5. John Paul Jones (abajo, a la izquierda) y John Bonham (abajo, a la derecha), bajista y batería respectiva- mente de Led Zeppelin. El primero había sido el brazo derecho de Jimmy Page en sus aventuras previas a la formación de Led Zeppelin. El segundo había sido hasta ese momento un oscuro batería apodado «Bonzo». Su muerte sería, a la postre, el final del grupo Led Zeppelin.



London Features





Grant y la «organización»

Tan importante como el grupo es, en Led Zeppelín, «la organización», especialmente Peter Grant.

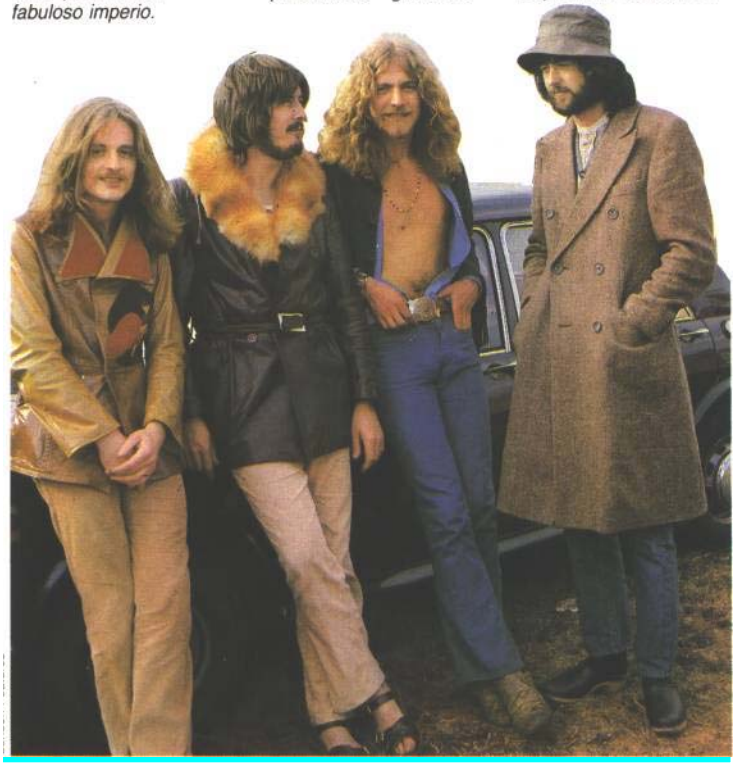
Nacido en 1937, en mayo de de 1967 se convirtió en mánager de los Yardbirds; y, con Jimmy Page, creó el tándem que culminó con la formación de Led Zeppelín. Es muy probable que la calidad y el talento de Page no hubieran cristalizado tan fuertemente de no haber sido por Grant. En su amplio currículum, Peter había sido doble del actor Robert Morley, actor en *Los cañones de Navarone,* actor en series británicas como *Dixon of Dock Green,* y también mozo en el conocido restaurante Fras – cati, fotógrafo y representante. Era conductor de autobús cuando a comienzos de los 60 colaboró con agentes del mundo del espectáculo como Don Arden y Colin Berlin. Los Alan Price Combo (después The Animals) y los Nashville Teens le tuvieron en sus comienzos, y fue manager de ruta de Chuck Berry, Everly Brothers, Gene Vincent y Little Richard. Antes de pasar al equipo Yardbirds fue miembro del de la New Vaudeville Band.

Dentro del esquema Zeppelín, Grant culminaría su habilidad en el show–business con la creación de la Swan Song Records, la compañía del grupo. Casado con Gloria, era padre de dos hijos (Helen y Warren) a fines de los 70.

Segundo hombre clave en la organización Zep fue Ricky Coles. *Roadie* de Jeff Beck, chófer de los Who y habiendo trabajado en giras con los Rascals, Searchers, la New Vaudeville Band y Vanilla Fudge entre otros, entró en el paquete Zep como elemento fijo, cuidando de los miembros del grupo. Otro miembro importante desde el verano del 72 fue B. P. Fallon, publicista que había sido responsable del lanzamiento de la imagen de T. Rex, la campaña pro–paz de John Lennon y Yoko Ono y diversos trabajos de prensa para King Crimson y Free.

Archivo Orbis

*6-13. A la izquierda, arriba, la imagen de Swan Song, la compañía creada por Led Zeppelin como parte de su fabuloso imperio. A la izquierda, parte de la fantasía artística –*badges, *pegatinas y otros elementos de la parafernalia– generada en torno al grupo y lucida por sus millones de adictos. Bajo estas líneas, los cuatro Zep en sus comienzos.*



EL GIGANTISMO DEL ROCK

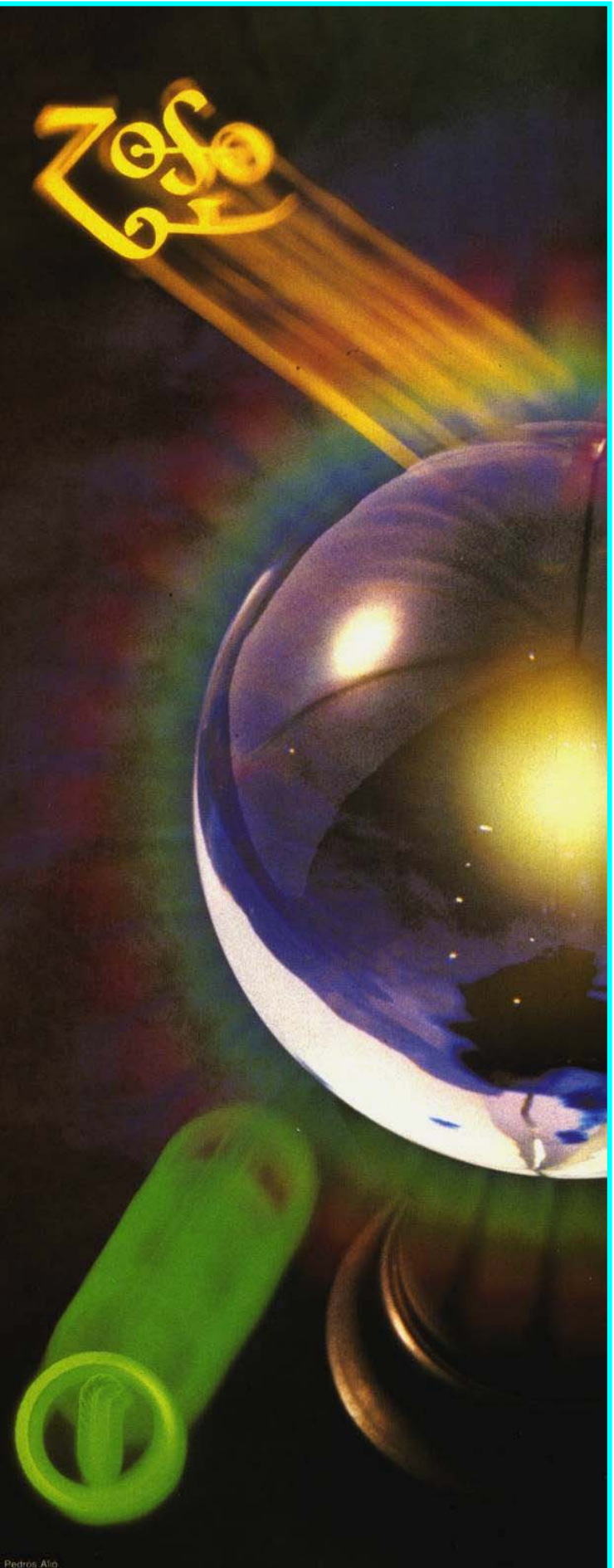
Con Led Zeppelin, el rock deja de ser una fórmula para convertirse en una reacción.

En mayo de 1973, cuando aún faltaban unos meses para la guerra árabe-israelí que culminó con la crisis de la energía en todo el mundo, Led Zeppelin iniciaba una gira americana de 33 conciertos. Cuando la prensa publicó los detalles, en aquel año, fue como si una mano corriera un velo sobre el pasado, sumergiendo el pop y su simplicidad en la historia, para gritar el advenimiento de un nuevo orden. Led Zeppelin empleaba el más gigantesco equipo jamás creado; el montaje espectacular de Ian Knight y la Showco Productions de Dallas, Texas, suponía un hito en la escena rockera. El grupo, para sus desplazamientos, utilizó un Boeing 720B de 138 asientos convertido en avión de lujo con 40 butacas. El avión, un palacio volante, tenía dos circuitos de TV, cine, vídeo, salas de juego, sauna y espacio para tocar si los miembros lo requerían. Era el doble de largo que el del playboy Hugh Heffner y tan largo como el del presidente Nixon.

La violencia Zep

Las cifras suelen ser frías, pero el cuarteto se movió siempre, por muchos motivos, bajo la presión de ellas. Es cierto que a Led Zeppelin le faltó el escándalo cotidiano que seguía a los Stones o una macro-obra histórica como la de los Who. Sin embargo, a su modo tuvieron otros ingredientes que jalonaron su carrera y les diferenciaron de otras muchas bandas. Si los Stones provocaban en su misma raíz, los Zep provocaban con el peso de su sonido. El heavy rock pasó a ser eso: violencia. Era el estallido eléctrico que liberaba la energía de un público. Cuando esa energía se convirtió en un volcán, el propio grupo se asustó del poder que tenía en sus manos. Pero para entonces ya nada podía detener al rock en su escalada de vértigo... salvo la muerte. Fue la muerte, primero del hijo de Plant y después de John Bonham, la que acabó con la «mayor banda» de la historia, título que se han disputado tan sólo tres grupos en estas décadas: Rolling Stones, Who y Led Zeppelin, pero que, en los 70, cifras y datos decantan del lado Zep.

La violencia de Page y sus hombres fue una de las pautas sociales más seriamente analizadas en su tiempo. El 26 de marzo de 1973, el cuarteto provocaba una reacción tan alucinante en el público de Lyon, Francia, que éste arrasaba el pabellón de deportes de la ciudad impidiendo que una semana después actuase en él Emerson, Lake and Palmer. Antes, en la primavera del 71, el Vignorelli Stadium de Milán había enloquecido con su torrente sonoro, y la policía había hecho gala de una tremenda fuerza para contrarrestar a la excitada muchedumbre. El 8 de marzo de 1975 ha de suspenderse en el último minuto el concierto de West Palm Beach, en Florida, ante la sospecha del sheriff local de que entre el público hay elementos subversivos para provocar disturbios aprovechando la reacción de la música. Page reconocía en una de sus escasas entrevistas que tener poder para influir en una masa humana era algo extraño e inquietante, pero no tenerlo para controlarla, y que esa masa pudiera convertirse en una espiral de violencia, le aturdía. Ése era el precio del gran espectáculo Zep.



14 y 15. Led Zeppelin fue un grupo fascinante, y esa fascinación se prolongó a sus vidas y a su interés por la magia y por las ciencias ocultas. Los cuatro símbolos de los cuatro miembros integrantes del grupo, símbolos que aparecen en esta foto a doble página en torno a una bola de cristal, son tan misteriosos como la imagen de Page envuelta en los halos de su rayo láser que se ve en la foto de la derecha.

Lo oculto y su morbo

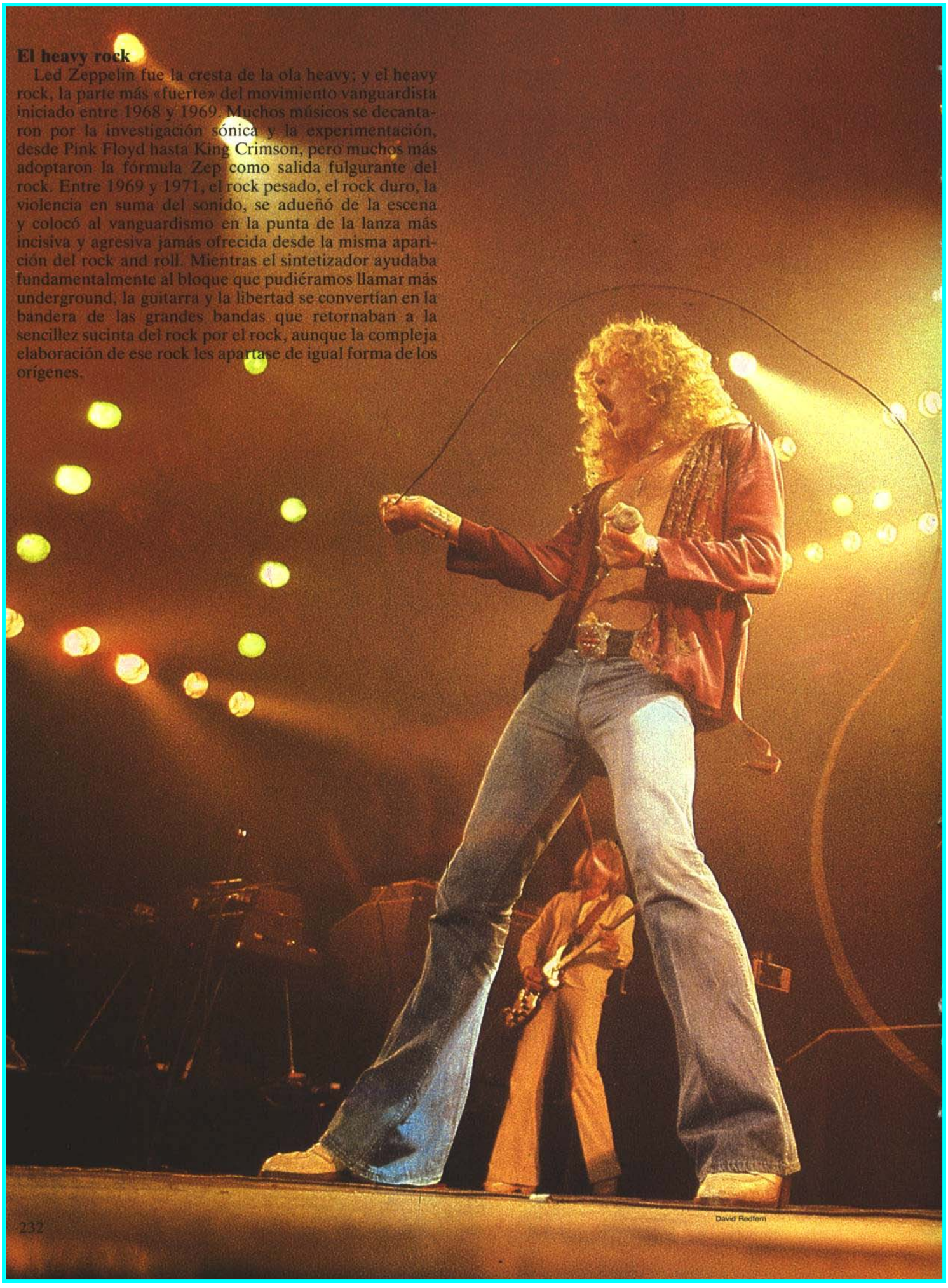
La fascinación de Jimmy Page por el espiritismo y por el mundo de lo oculto puso su pequeña gota de misterio en la vida del cuarteto, especialmente al final, cuando algunos de los acontecimientos que marcaron al grupo comenzaron a ser atribuidos a causas extranaturales. En el otoño e invierno de 1973, Page trabajaba en la culminación de la película *The song remains the same* en la casa que había sido de Aleister Crowler en el lago Ness. Crowler, que había muerto en 1947, tenía en su mansión manuscritos relativos al tema, y el edificio mismo respiraba todo el morbo del misterio.

La primera vez que lo oculto apareció en la vida Zep fue con el cuarto LP, el álbum sin título y sin ningún nombre que lo identificase. Cuatro signos identificarían a partir de él a cada miembro: Plant, una pluma en un círculo; Bonham, tres círculos unidos; Page, unas extrañas y cabalísticas letras; y Jones, tres elipses unidas por un círculo. Años después, las posibles prácticas satánicas y la casualidad de los constantes accidentes de Plant y el fantasma de la muerte, que aparecería en 1977 y en 1980, derribarían la presencia física de una de las más indiscutibles leyendas del rock y, posiblemente, uno de los interrogantes más inciertos, porque lo que hubo detrás de cada miembro y del grupo, como lo que hay detrás de Dylan y sus silencios, es probable que nunca sea revelado.

London Features

El heavy rock

Led Zeppelin fue la cresta de la ola heavy; y el heavy rock, la parte más «fuerte» del movimiento vanguardista iniciado entre 1968 y 1969. Muchos músicos se decantaron por la investigación sónica y la experimentación, desde Pink Floyd hasta King Crimson, pero muchos más adoptaron la fórmula Zep como salida fulgurante del rock. Entre 1969 y 1971, el rock pesado, el rock duro, la violencia en suma del sonido, se adueñó de la escena y colocó al vanguardismo en la punta de la lanza más incisiva y agresiva jamás ofrecida desde la misma aparición del rock and roll. Mientras el sintetizador ayudaba fundamentalmente al bloque que pudiéramos llamar más underground, la guitarra y la libertad se convertían en la bandera de las grandes bandas que retornaban a la sencillez sucinta del rock por el rock, aunque la compleja elaboración de ese rock les apartase de igual forma de los orígenes.



David Redfern

Llegando a la etapa 1969-1973

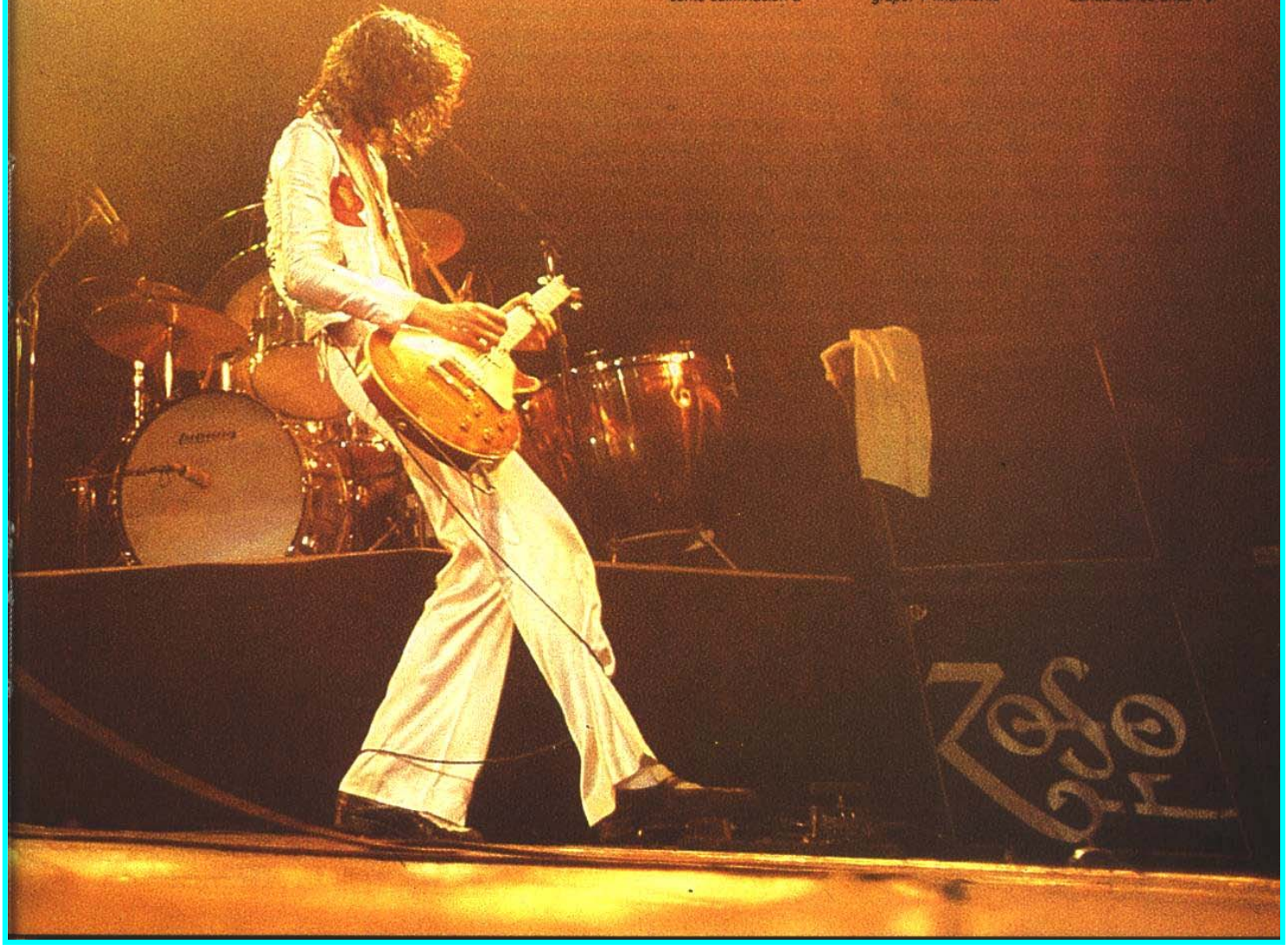
Históricamente, que el fin del pop coincida con el nacimiento del vanguardismo no es sólo una consecuencia, sino una resultante. Desde que en 1966 se produjera la revolución sónica de la Costa Oeste americana hasta que en 1968 se resquebrajasen los grupos ingleses, emigrasen a Estados Unidos muchos líderes y se perfilase el fascinante auge del underground, las bases ya estaban trazadas. El beat había sido a la postre el movimiento más duradero hasta el momento, porque duraderos habían sido sus líderes, los Beatles. Pero en música nada es eterno, salvo, quizá, la propia estética rock, que habría de dar nombre a las generaciones posteriores a los años 50. El avance electrónico, ya citado en capítulos anteriores, la mayor preparación profesional de muchos músicos, que habían ido perfilando su potencial a lo largo de los comerciales años 60, y la consolidación de la industria, en el máximo de su esplendor, habrían de delimitar las líneas de acción de los cinco años siguientes.

De no haber sido por la guerra árabe-israelí del año 73, es probable que esa inmensa estructura consumista y comercial hubiese alcanzado unas cotas inimaginables. Y sólo la historia, cuando sea más densa, dirá hasta qué punto la crisis, iniciada a finales de ese 73 y prolongada hasta los años 80, influyó negativa o positivamente en el rock. Negativamente está claro que sí, porque frenó las alas de miles de autores y se restringió la producción. Pero quién sabe si también influyó positivamente, porque impidió un gigantismo desaforado. De 1969 a 1973, la industria duplicaría casi la producción y los beneficios, las ventas y la fantasía generada por la continua aparición de cantantes y grupos, casi demasiados para una perfecta asimilación. En casi 20 años, el disco se había convertido en el n.º 1 de los medios de entretenimiento, y en los 10 últimos, desde la aparición de los Beatles, en un gigante de crecimiento progresivo.

La llave del futuro

De 1969 a 1973, etapa que se estudia en el cuarto volumen de esta *Historia de la Música Rock*, todo volvió a cambiar y fue oro, y entre los responsables más directos de esta evolución figura indiscutiblemente Led Zeppelin. Fríos, directos, violentos, con todo el peso de una máquina perfectamente a punto, vitales, abrumadores, fueron una llave en el ojo de la tormenta. Ellos, y los grupos de heavy que surgieron en 1969, demostraron que el rock estaba todavía en sus comienzos; que los conciertos eran manifestaciones mucho más profundas que las de un simple espectáculo; y que la técnica, aliada a la música, aunque podía hacerle perder sencillez y espontaneidad, aseguraba un futuro de proporciones infinitas.

16. La muerte preside parte de la vida y la obra Zep. En pleno éxito, la muerte del hijo de Robert Plant, como culminación a diversos accidentes que persiguieron a la banda a lo largo de su carrera, estuvo a punto de separar al grupo. Y finalmente sería la muerte del batería Bonham la que cerrase la apasionante trayectoria de la más gigantesca banda de los años 70.



LED ZEPPELÍN, EL GRUPO MÁS FABULOSO DE LOS AÑOS 70

A partir de 1968–69, el rock alcanzará cotas de gigantismo sin precedentes en su historia, y factor importante de este gigan – tismo es la aparición de Led Zeppelín, el grupo más fundamental de la etapa 1969–73 y de decisiva influencia en la evolución sónica y conceptual del entorno escénico a lo largo de la década de los 70.

Led Zeppelín se forma con el último aliento de los Yardbirds→, en el verano y otoño de 1968. Jimmy Page (9-1-44, Heston, Middlesex), el tercero de los gran – des guitarras que pasaron por Yardbirds, tras la separación de éstos busca nuevos elementos para conformar otra banda.

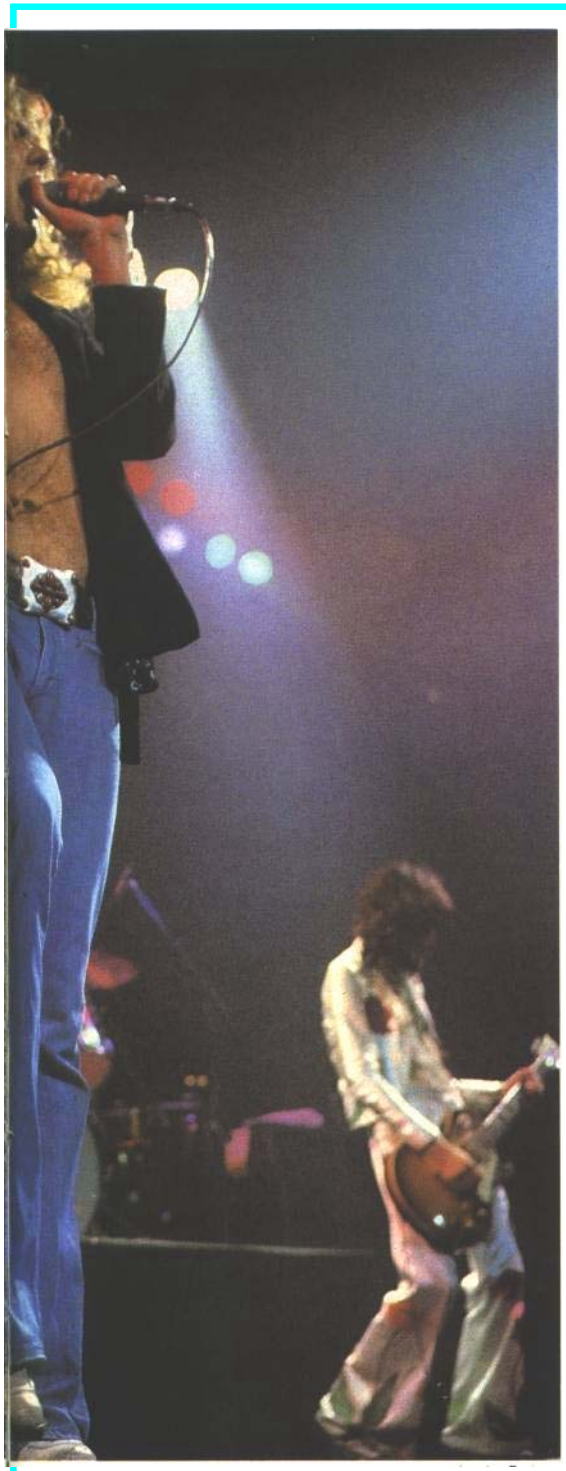
En ese verano, Page propone a Terry Reid que sea su nuevo cantante; pero Terry tiene más interés en su carrera como solista y recomienda a Page al cantante del grupo Band of Joy, Robert Plant, que tiene un par de singles en solitario. Page y Plant llegan a un acuerdo, y ambos aportan los complementos finales. Page recluta a John Paul Jones como bajista, un reputado músico de sesión, y Plant llama al batería de Band of Joy, John Bonham. En septiembre, los **New Yardbirds,** nombre inicial del cuarteto, quedan formados así: Jimmy Page, Robert Plant (Robert Anthony Plant, 20-8-48, Bromwich, Staf – fordshire), John Paul Jones (John Baldwin, 3-1-46, Sidcup, Kent) y John Bonham (John Henry Bonham, 31-5-48, Bromwich, Staffordshire).

La primera operación de Jimmy Page es formar con Peter Grant, manager del gru – po, la sociedad Super Hype Recording. Dos semanas y media después de la unión, Led Zeppelín graba su primer LP en tan sólo 30 horas en los Olympic Studios de Londres. Es Keith Moon, batería de los Who, el que les llama **Lead Zeppelín** (Zeppelín de plomo) por su sonido. Page lo abrevia convirtiéndolo en **Led Zeppelín,** y el 15 de octubre debutan con este nom – bre en la Surrey Univerty. El 7 de diciem – bre, Peter Grant firma por Atlantic Records por 200.000 dólares, una cifra impresionan – te para un grupo desconocido. Pocos días después aparece el primer álbum, *Led Zep – pelín,* que tiene una arrolladora entrada en el ranking estadounidense.

De los últimos días del 68 hasta bien entrado 1969, Led Zeppelín realiza su pri – mera gira americana y su primera gira britá – nica. En abril, la segunda gira USA es la apoteosis; y en julio, la tercera gira marca las pautas de todo un nuevo comportamiento escénico y musical. Conciertos de 3 y 4 ho – ras, canciones de largos desarrollos y tran – ces aplastantes en los que la guitarra de Page y la voz excepcional de Plant enloque – cen al público. Entre concierto y concierto, el grupo graba su segundo LP, que tiene pedi – dos anticipados de 350.000 copias y que entra directamente en el n.º 1 de las listas. El álbum, *Led Zeppelín II,* pasará 4 años entre los discos más vendidos de USA, con 53 semanas en el top–10. Mientras, el primer LP sigue en el top–30 después de 44 semanas. En Estados Unidos, el tema *Whole lotta love* es n.º 1 en singles; pero no será editado en Inglaterra. Led Zeppelín quiere ser un grupo de álbumes. El 12 de diciembre, el *Financial Times* cita 5 millones de dólares en discos vendidos por el grupo en un año.

A lo largo de 1970, la fama de Led Zeppe – lin oscurece la de cualquier otro grupo, si – tuándose a la altura de Beatles y Stones. Page es llamado el «Andrés Segovia del rock»y el «Paganini de los 70». El grupo se niega a actuar en programas comerciales o emisiones de pop–consumo. El primero de los muchos accidentes de la carrera del cuarteto llega el 1 de febrero, cuando Robert y su esposa Maureen sufre un accidente de coche. Cuando van a actuar a Alemania, el conde Evan von Zeppelín se opone a que un grupo de rock lleve su nombre y ellos actúan con el de NOBS. En marzo, durante la quinta gira por América, la música de la banda genera las primeras ondas de violencia in – controlable. En Pittsburg ha de intervenir la policía; y en Boston, los mismos *gangsters* locales desencadenan una guerra. En Balti –

17. John Paul Jones, John Bonham, Robert Plant y Jimmy Page en acción: Led Zeppelin. El clímax del rock estalló con ellos.



more, la policía se ve obligada a lanzar gases lacrimógenos. En cambio, en Mem – pis son nombrados Ciudadanos de Honor.

Cuando termina la quinta gira, con 1 millón de dólares de beneficios, se graba el tercer LP. El anuncio de la sexta gira dice que es «el mayor acontecimiento en vivo desde los Beatles». A su término, el secretario del parlamento británico entrega al grupo dos discos de oro y elogia que, gracias a ellos, la balanza de pagos inglesa mejora enorme – mente. En octubre, *Led Zeppelín III* es n.º 1 en USA y GB, directamente. Las encuestas populares les sitúan en el n.º 1 como mejor cantante, mejor batería, mejor bajo, mejor guitarra, mejor productor, mejor LP...

En 1971 se edita el single *Inmigrant song,* y Page estrena su Gibson de doble mástil. Una gira por pequeños clubs ingleses es tumultuosa y un show en Milán casi provoca su muerte. El público, enardecido, arrolla el equipo de sonido; y la policía declara «área restringida» el hotel en el que se alojan. El cuarteto se asusta ante el poder incontrola – do de su música. En la primavera y el verano se graba el cuarto álbum, que se edita en noviembre sin título. Será llamado *Led Zep – pelin IV, New Led Zeppelín album* y *Runes.*

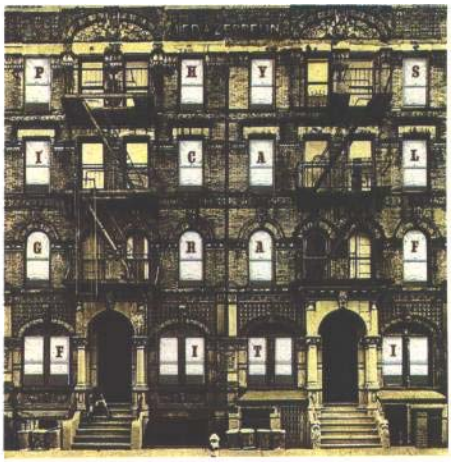
A comienzos de 1972, la banda actúa en Nueva Zelanda y Australia. En Perth, el 5% de la población va a verles. A su paso, los tumultos se suceden. Aparece el single *Black dog* y vuelven a Estados Unidos para otra larga gira. El quinto LP se demorará por problemas con la portada. Mientras, ellos siguen actuando: en octubre, por Japón; en noviembre, por Suiza, Italia, Francia, Alema – nia y Austria; y en diciembre, por Inglaterra.

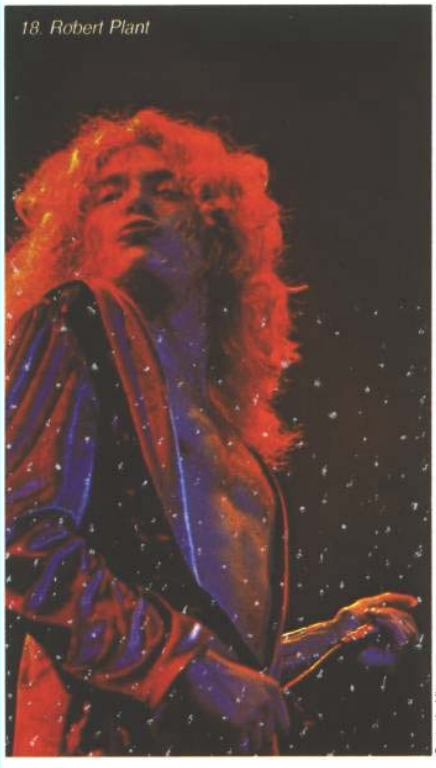
En 1973, una nueva gira europea, en el mes de marzo, precede a la aparición del quinto álbum, el primero con título: *Houses of the holy.* En mayo de este 73, la nueva gira americana presenta por primera vez el em – pleo de una luminotecnia especial, *light – shows* y un montaje espectacular confeccio – nado para ellos expresamente. El *Financial Times* estima en 30 millones de dólares lo que Led Zeppelín ganará durante este año. El 5 de mayo de 1973 se bate en Tampa, Florida, el récord de los Beatles: las 55.000 personas que vieron a los Beatles en el Shea Stadium eran máxima audiencia para un solo artista en la historia; Led Zeppelín consiguió 56.800. El 29 de julio se rueda un show especial en el Madison Square Garden, que formará parte del único film del grupo. En agosto, Led Zep – pelin se toma sus primeras vacaciones largas. Jimmy Page tiene síntomas de desnutrición. Durante el resto del año, cada cual desarrollará alguna actividad por su cuenta, interviniendo en grabaciones de otros artistas. Entre otoño e invierno se dan los retoques a la película de Led Zeppelín. Jimmy Page, entusiasta de la magia, los poderes ocultos y el espiritismo, se convierte en un personaje misterioso.

En 1974, Led Zeppelín inaugura su im – perio discográfico, la Swan Records, lanzando a artistas como Maggie Bell, los nuevos Pretty Things y Bad Company. Es el comienzo de una nueva etapa gigante, que les ocupa durante meses. El sexto álbum, doble, se graba en largas sesiones durante el verano y se edita en enero de 1975. La gira americana de presentación es un nuevo hito, con conciertos de 4 horas y solos de 20 minutos. Obtienen 5 millo – nes de dólares en beneficios; y el doble LP, *Physical Graffiti,* llega al n.º 1 en directo.

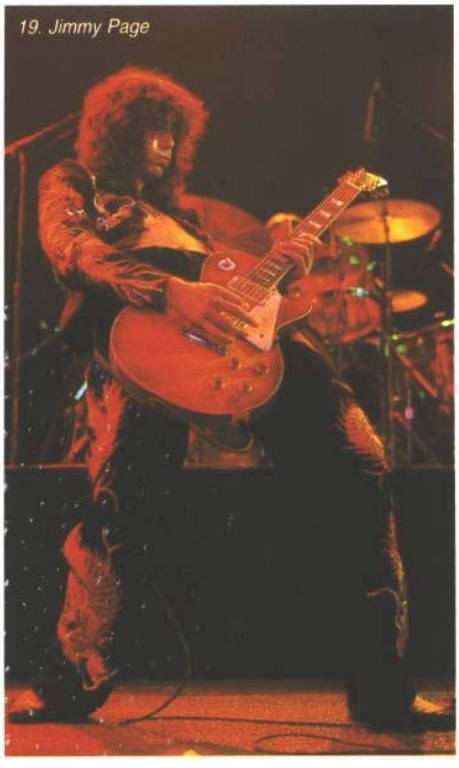
Led Zeppelín, que tiene declarada la guerra a la prensa por sus críticas adver – sas y porque hablan más de lo que ganan que de su música, levanta el veto a los principales medios informativos y el 13 de marzo la revista *Rolling Stone* publica una larga entrevista con ellos. Sin embargo, en mayo, la prensa cita que, de sus 6 álbu – mes, la banda lleva vendidos 14 millones de copias. El anuncio de tres shows en el Earl's Court Arena de Londres hace que el público haga colas de 24 horas para con – seguir una entrada. Se añaden dos con – ciertos más, pero son insuficientes. Ningu – na banda había despertado tanta pasión ni suscitado tanto gigantismo en los últimos años. El 18 de mayo, el *Obsever* les dedica la portada, afirmando: «Led Zeppe – lin, más grandes que los Beatles».

El anuncio de una nueva gira americana,

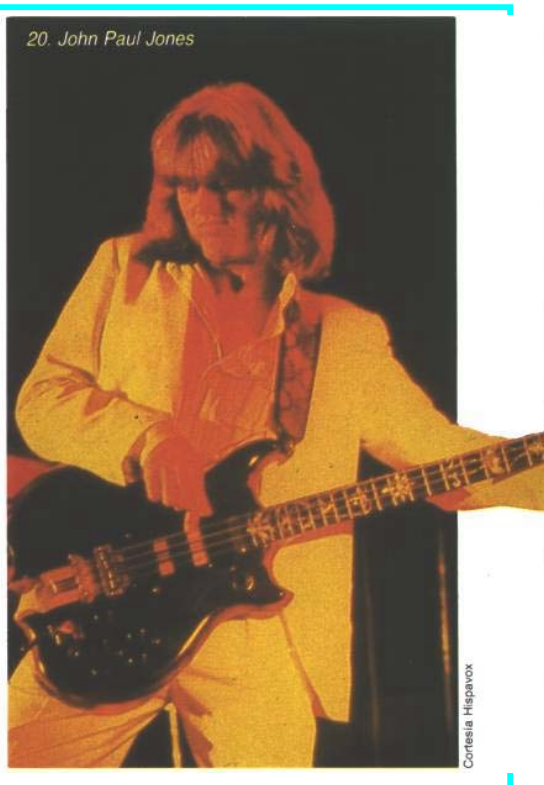



18. Robert Plant

Cortesia Hispavox


19. Jimmy Page

London Features


20. John Paul Jones

Cortesia Hispavox

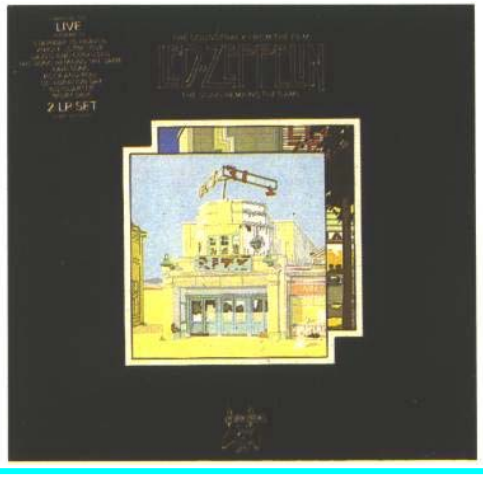
en este año 75, se ve alterado por las desgracias. Robert Plant, su esposa y sus dos hijos –Carmen Jane, de 7 años, y Ka – rac Pendra, de 3– sufren un accidente de coche en Rodas. John Paul Jones se rom – pe una mano. El resto del año carece de actividad, aunque los rumores son cons – tantes sobre giras, discos y otros temas.

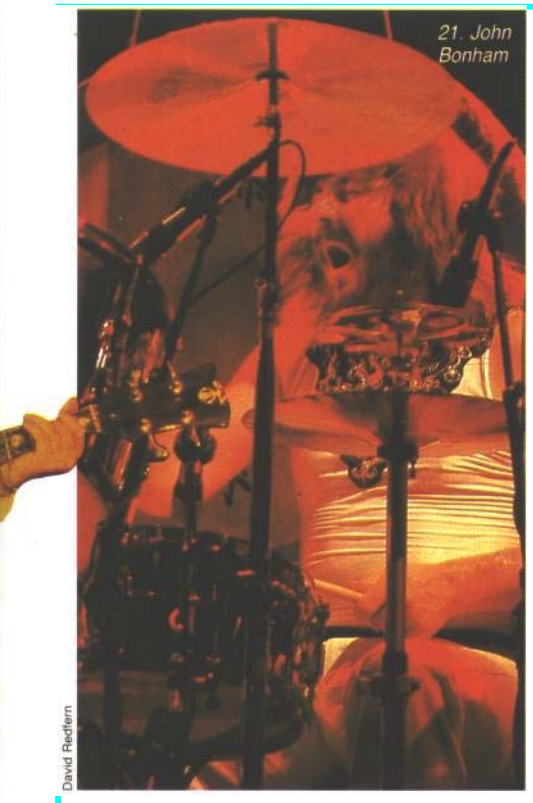
En 1976 aparece el álbum *Presence* y por fin se estrena la película titulada *The song remains the same.* El estreno es un acontecimiento en todo el mundo, pero especialmente en Nueva York y Londres, donde se producen las grandes presenta – ciones del film. La banda sonora da pie a otro álbum doble, titulado como la pelícu – la, que se edita en octubre.

Hasta 1977, Led Zeppelín no volverá a la actividad pública. En abril se anuncia una gira americana de 6 meses, como «El mayor acontecimiento artístico de 1977». La crítica considera Led Zeppelín el mayor grupo de la historia del rock. La gira america – na les dará la razón. El 30 de abril, en Pontiac, Led Zeppelín establece un nuevo récord de asistencia para un solo artista: 78.229 espectadores. Sin embargo, cuando está previsto –puesto que ya se han vendi – do las entradas– que este récord se bata por dos veces, en Nueva Orleáns el 30 de julio con 80.000 espectadores y en Filadelfia el 13 de agosto con 95.000, una tragedia sacude al grupo, obligándole a cancelar el resto de la monstruosa gira: Karac, el hijo de Plant, que cuenta 5 años de edad, muere de repente por una extraña enfermedad.

La suspensión de la gira más importante de la historia del grupo y de los años 70 es algo más que un golpe. Con el tiempo, marcará el fin de la banda. En esta gira tenían que haber sido vistos por 1.338.000 personas, recaudando 13 millones de dóla – res, aunque el dinero no importe salvo como referencia de triunfo. En diciembre comien – zan los rumores y las especulaciones. Se dice que Plant ha acusado a Page de la muerte de su hijo, a causa de las prácticas de satanismo del guitarra. Page lo desmien – te y agrega que el espiritismo no tiene nada que ver con la tragedia. Comienza 1978 y, mientras ellos son declarados los mejores de 1977, el silencio les envuelve en los largos meses siguientes. Más rumores, so – bre un posible LP de éxitos, sobre un posible LP de Page solo; y, al final de año, se anuncia que Led Zeppelín vuelve a la activi – dad en 1979. Desde el verano de este 1978, el cuarteto ha estado grabando un nuevo LP.

El año 1979 es el gran año de Knebworth, sin duda la más formidable apoteosis Zep – pelin a lo largo de la historia. El festival de Knebworth Park, uno de los festivales clási – cos del verano inglés, cuenta con Led Zep – pelin como estrella de la jornada. El más impresionante equipo, rayos láser, efectos... y 250.000 personas se dan cita allí





21. John Bonham

David Redfern

el 4 de agosto. El éxito obliga a un segundo festival, el 11 del mismo mes. Paralela – mente se edita el nuevo álbum Zep, titula – do *In through the out door,* con seis porta – das distintas para coleccionistas. Con su intervención en Knobworth y el LP, Led Zeppelín consigue un año más estar en el techo de todas las clasificaciones inglesas: como mejor grupo del año, mejor guitarra, mejor cantante, mejor LP, mejor produc – ción y mejores autores, además de ser declarada mejor banda en vivo. El 29 de diciembre, John Paul Jones, John Bonham y Robert Plant intervienen en el Concert for Kampuchea, en Londres, a beneficio de los damnificados de Kampuchea. Robert Plant canta con un grupo llamado Rockpile y los otros dos en la Rockestra que dirige McCartney con una docena de famosos.

En 1980, cuando parece que Led Zep – pelin ha superado la crisis de 1977 y se enfrenta a un renacer, volviendo a las grandes giras, se produce el último drama. Después de una breve gira europea entre junio y julio, y poco después de ser anun – ciada una de gran retorno a Estados Uni – dos en otoño, John Bonham muere en la casa de Jimmy Page, en Mill Lane (Wind – sor) el 25 de septiembre. Durante las se – manas y los meses siguientes se suceden de nuevo las especulaciones, sobre un posible sustituto o sobre la definitiva sepa – ración de Led Zeppelín, ante el silencio de Jimmy Page, el líder de la banda. En 1981, la teoría del final se impone y comienza a hablarse del término de toda una era en la historia del rock. Led Zeppelín, el heavy– rock en persona, entra en la leyenda... aunque no en el olvido.

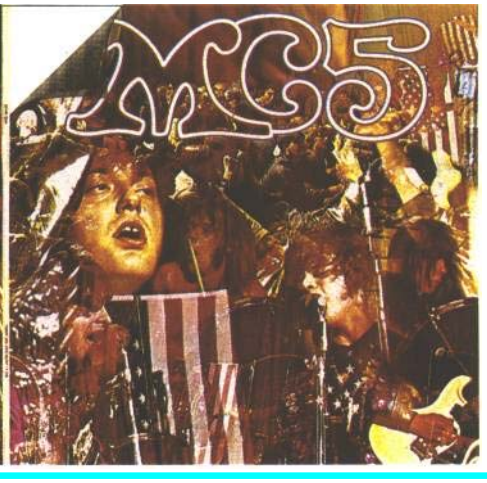
MC-5, LA VIOLENCIA

22. MC-5, o el rock víctima de su propia energía. Un grupo maldito que se quedó a mitad de camino.

Motor City Five (MC–5) nace en 1968 como respaldo del John Sinclair's White Panther Party, en la ciudad del motor, Detroit, de donde toman el nombre. Su música enormemente violenta, fundamen – tada en el rock duro y pesado, es un avance del hard–rock más visceral de co – mienzos de los 70 y también uno de los primeros esbozos aislados de lo que luego sería el punk–rock.

La formación base de MC–5 está consti – tuida por Wayne Kramer (guitarra), Fred Smith (guitarra), Rob Tyner (voz solista y armónica), Michael Davis (bajo) y Dennis Thompson (batería). Su primer álbum, gra – bado en directo en 1968, se publica en 1969 con el título *Kich out the jams.* Este mismo año, el comentarista de prensa John Landau les produce su segundo LP; y con él, la banda cambia de editora, pasando a Atlantic Records. El álbum, *Back in the USA* (70), se convierte en su mejor obra y les entroniza entre las gran – des bandas del momento; sin embargo, con la edición de *High time* (71), los proble – mas entre el grupo y la editora se disparan y, finalmente, se quedan sin compañía y con su primera leyenda de malditos del rock. Para el MC–5 será el fin. En 1972 recalan en Inglaterra, pero la separación se produce poco después.

Las escasas posibilidades de que MC–5 retornase a la actividad, debido a la insis – tencia del público y de nostálgicos de su estilo, quedarán definitivamente destroza – das cuando Wayne Kramer sea arrestado por posesión de cocaína en febrero de 1976 y condenado a cinco años de cárcel. El resto de los miembros se halla ya dis – perso, unos trabajando en diversos gru – pos, como Smith y Thompson, y otros al margen de la música, como es el caso de Tyner, que posteriormente se dedicó a la fotografía y a escribir.



DEEP PURPLE, REUNIÓN DE GIGANTES

23 y 24. Depp Purple ha sido, a través de sus varias formaciones, un grupo fundamental en la estructura del rock duro. A la derecha, el líder e impulsor de la banda hasta su final: Jon Lord.

Deep Purple ha sido una de las bandas de rock inglesas más características de todos los tiempos; y en sus tres etapas, correspondientes a otras tantas formacio – nes, en especial durante la segunda, ha sido una cuna de grandes músicos. El quinteto original se forma en febrero de 1968, con Jon Lord (9-6-41, Leicester) al teclado y voz, Ritchie Blackmore (14-4-45, Weston–super–Mare) a la guita – rra solista, Ian Paice (29-6-48, Notting – ham) a la batería, Nicky Simper (1946, Norwood Green, Southall, Londres) al bajo y voz y Rod Evans (1945, Edimburgo) a la voz solista. El líder eterno de Deep Purple, Jon Lord, había estudiado piano desde los 9 años, órgano a partir de los 11 y se había pasado del clásico al jazz y luego a la música rock a lo largo de la evolución pop de los años 60.

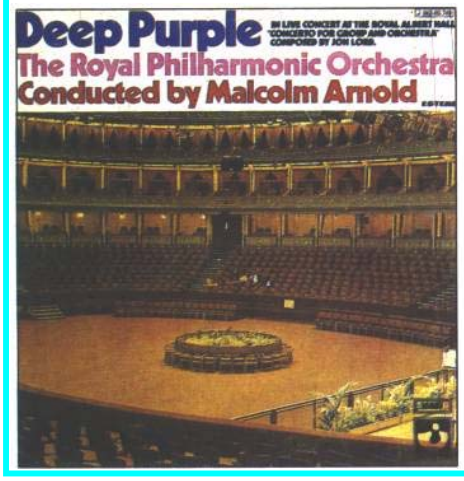
El quinteto publica el 21 de junio de 1968 su primer single, *Hush,* un tema de Joe South que les coloca en el top–5 de las listas estadounidenses y les lanza al estre – llato. El primer LP, *Shades of Deep Purple,* se edita en septiembre del 68. De octubre a diciembre, la banda realiza su primera gran gira americana; y, a comienzos de 1969, los singles *Kentucky woman* y *River deep mountain high,* así como el álbum *The book of taliesyn,* les confirman entre las mejores bandas de rock nuevas.

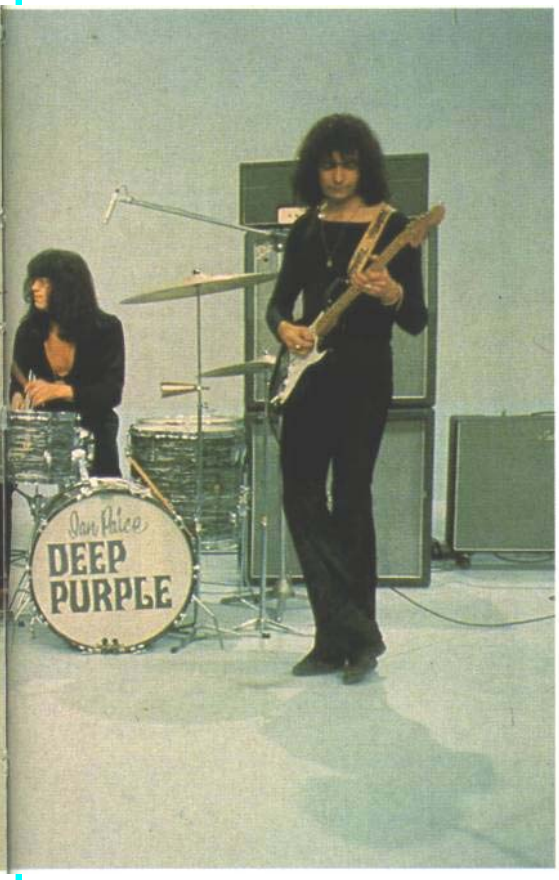
El grupo, sin embargo, entra en una crisis formal de crecimiento; y en el mo – mento de aparecer el tercer LP, titulado simplemente *Deep Purple* (noviembre de 1969), Simper y Evans ya se han ido. La entrada de Ian Gillan (19-8-45, Hounslow, Middlesex), como cantante solista, y de Roger Glover (30-11-45, Brecon, Gales del Sur), al bajo, no solo reafirmará el potencial de la banda, sino que lo elevará a las cotas brillantes que la colocarán en la cima del rock duro en los años siguientes. La voz salvaje de Gillan, la pulida e hiriente sonoridad de la guitarra de Blackmore, el talento creativo de Lord y sus cortinas sónicas con los teclados, y la sección de ritmo, que catapulta al resto con enorme dureza, conformarán uno de los grupos más clásicos de los años 70.

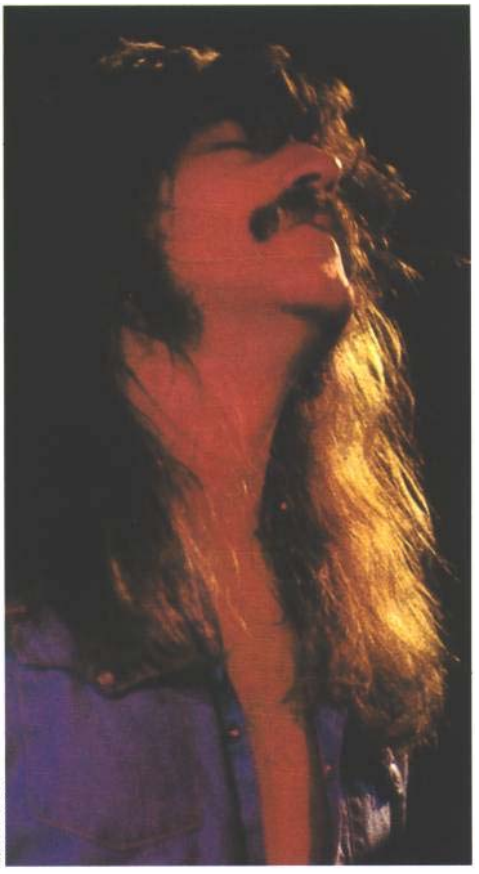
Los nuevos Deep Purple debutan en 1970 con el álbum *Concerto for group and orches – tra,* grabado en vivo el 24 de septiembre de 1969 en el Royal Albert Hall de Londres, con respaldo de la Royal Philharmonic Orches – tra, dirigida por Malcolm Arnold. El ambicio – so proyecto de Lord une la fuerza de un grupo de rock con las pautas clásicas de una sinfónica y una partitura clásica. El resultado es uno de los más exquisitos e innovadores LP's de su tiempo. La presentación america – na de la obra, el 25 de agosto de 1970 en el Hollywood Bowl de Los Angeles, es otro acontecimiento.

En el mismo 1970, Jon Lord, al margen del grupo, culmina otro proyecto clásico, la *Gemini Suite,* que se editará en 1971. Inicial – mente, *Gemini Suite* era un proyecto desti – nado a Deep Purple; pero Lord cambió de idea y lo presentó como álbum propio, grabado con la London Symphony Orches – tra, dirigida por Malcolm Arnold, y con solis – tas escogidos (Tony Ashton, Yvonne Elli – man, Albert Lee y tres de los miembros de Deep Purple: Roger Glover, Ian Piece y él mismo). Este LP sería el primero en apare – cer en la Purple Records, el sello discográfi – co creado por el grupo.

Volviendo a 1970, en junio, el single *Black night* coloca otra vez a Deep Purple en la cabecera de las listas de éxitos. El álbum *In rock,* editado a final de año, representa el debut de la nueva formación, ya que *Concerto for group and orchestra* había sido una página un tanto al margen de la línea del quinteto. *In rock* es el inicio de la espectacular






David Redfern

carrera de la banda, seguida por *Fireball* (71). Entre 1970 y 1971, las giras del grupo ponen así mismo de manifiesto su potencial escéni – co. *Machine head* (72) es el gran LP, n.º 1 en Inglaterra y 118 semanas entre los más vendi – dos de Estados Unidos. El siguiente disco, el doble *Made in Japan,* grabado en vivo en Japón, mantiene el clímax del anterior. Se edita un disco de éxitos, *The best* (72), otro álbum básico, *Who do we think we are?,* en el año 1973.

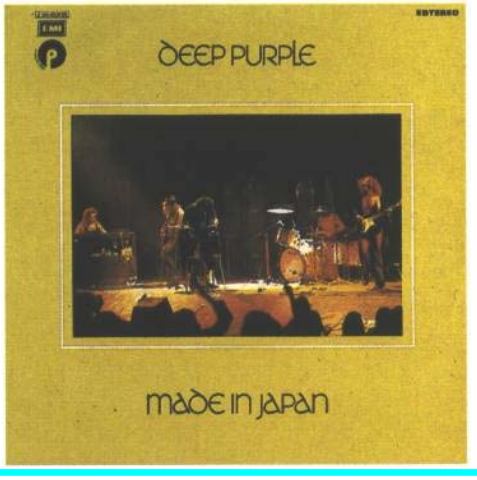
Tras él, y cuando el quinteto se halla en la cumbre, sobreviene el segundo cambio de miembros en Deep Purple. Ian Gillan y Ro – ger Glover, que habían llegado juntos proce – dentes del grupo Episode Six, dejan a los otros tres. Primero se va Gillan, con la idea de cantar en solitario, y después Glover, para dedicarse a la producción (sus prime – ros pasos los realizará con el grupo Naza – reth→). Deep Purple entra en una tercera etapa con la adición de David Coverdale como voz solista, un cantante desconocido por entonces, y Glenn Hughes como bajista (ex–miembro del grupo Trapéese). Ian Gil – lan→ no reaparecerá hasta 1976, y Glover terminará uniéndose en la segunda mitad de los 70 a la banda de Blackmore: Raimbow→.

La tercera formación de Deep Purple tiene un brillante debut con el álbum *Burn* en 1974, un disco extraordinariamente vital y que muestra las cualidades vocales de David Coverlade. En este mismo año se edita *Mark I and II,* un doble LP formado por éxitos del grupo en sus dos primeras etapas, y a final de año, *Stormbringer,* LP que sigue los pasos de *Burn.* A comienzos de 1975, Ritchie Blackmore deja al grupo para formar, poco después, su propia banda: Rainbow→. Le sustituye como guitarra Tommy Bolin, se graba un solo álbum, *Come taste the band* (75), antes de que Deep Purple desa – parezca.

Con motivo de la ruptura, sobrevendrá un período de silencio por parte de unos y de actividad por parte de otros. Tommy Bolin graba dos LP's, *The teaser* (75) y *Private eye* (76), antes de morir en Miami el 4 de diciembre de 1976, mientras acom – pañaba al Jeff Beck Group como suppor – ting. Jon Lord, Ian Paice y David Coverdale formarán a fines de los 70 un Nuevo grupo con todo el espíritu y la fuerza de Deep Purple: Whitesnake→, banda con la que volverán al estrellato comenzando de cero. Mientras, la discografía Deep Purple sufri – rá desde 1975 continuas revisiones y edi – ciones de álbumes: *24 carat purple* (75, recopilación de éxitos con una novedad), *Purple pasajes* (editado en 1972 en Es – tados Unidos y de nuevo en 1975), *Made in Europe* (76, en vivo por la segunda forma – ción), *Powerhouse* (77, con material inédi – to, en vivo o desechado en su día), *Last concert in Japan* (77), *Singles A's and B's* (78), *When we rock we rock* (79), etc.

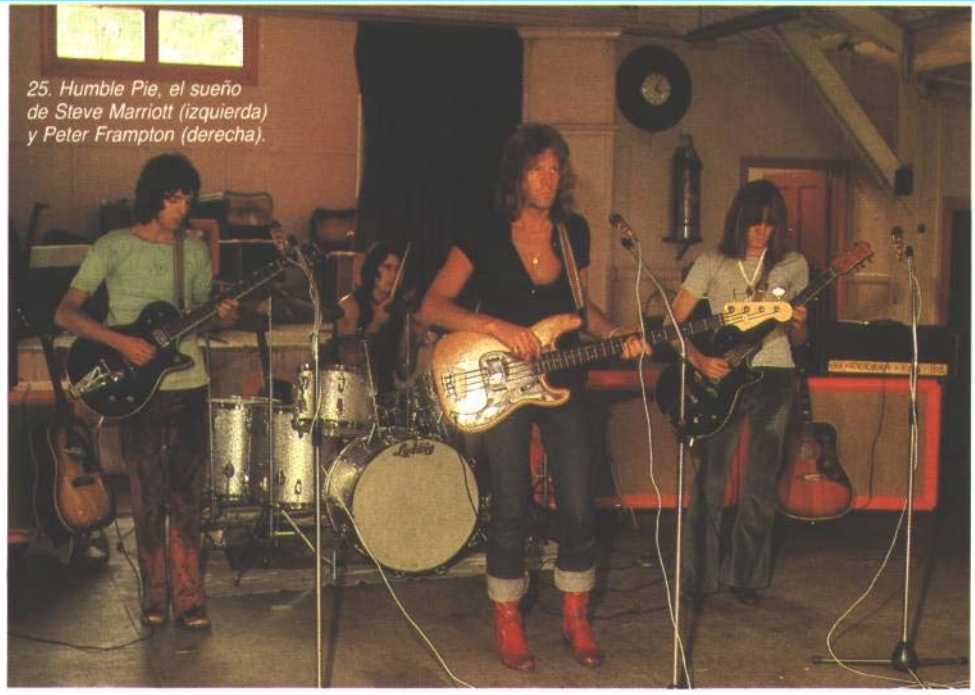
Jon Lord, después de su *Gemimi suite,* hizo otros trabajos al margen de Deep Purple. Con Tony Ashton grabó *The first of the big bands*(74) y *Windows* (75), este último con Tony Ashton, David Coverdale, Ray Fenwick, Glenn Hughes y Pete York y con la Orquesta de Cámara de Munich, dirigida por Eberhard Schoener. *Windows* fue grabado en directo el 1 de junio de 1974 en la presentación del Prix Jeunesse por Eurovisión. Otro proyecto atribuible a los Purple, ya que fue editado en su marca, fue el álbum *The butterfly ball* (74), basado en los dibujos de Alan Aldridge y con Roger Glover al frente de un gran elenco de artistas, tales como Ray Fen – wick, Mike Moran, Eddie Jobson, Eddie Hardin y otros.

En los años 80, con Deep Purple en el recuerdo, su estilo se ve continuado por Whitesnake por un lado (Lord, Paice y Co – verdale), Rainbow por otro (Blackmore y Glover), y, en tercer lugar, por Ian Gillan y su banda.



HUMBLE PIE, UN SUPERGRUPO MALDITO

Humble Pie surge al final de 1968, movi – do por la inquietud británica en torno al cambio de la estructura del rock. La ruptura de bandas más o menos importantes, apa – recidas en el esplendor beat, conforma la aparición de conjuntos como Humble Pie; estaba integrado inicialmente por: Steve Marriott (30-1-47, Bow, Londres), a la gui – tarra y voz; Peter Frampton (22-4-50, Bec – kenham, Kent), a la guitarra y voz; Greg Ridley (23-10-47, Aspatria), al bajo; y Jerry Shirley (4-2-52, Waitham Cross), a la bate – ría. Steve Marriott procedía de Small Fa – ces→; Peter Frampton, de The Herd→; Greg Ridley, de Spooky Tooth→; y Jerry Shirley, el más desconocido, había milita – do en bandas sin éxito, como The Walky – rie, Little People, Apostolic Intervention y The RAF, además de acompañar a P. P. Arnold.



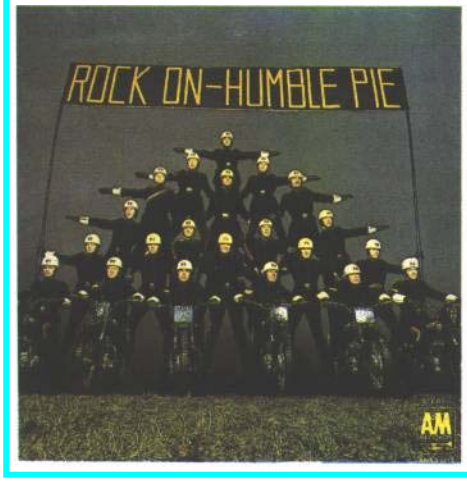
25. Humble Pie, el sueño de Steve Marriott (izquierda) y Peter Frampton (derecha).

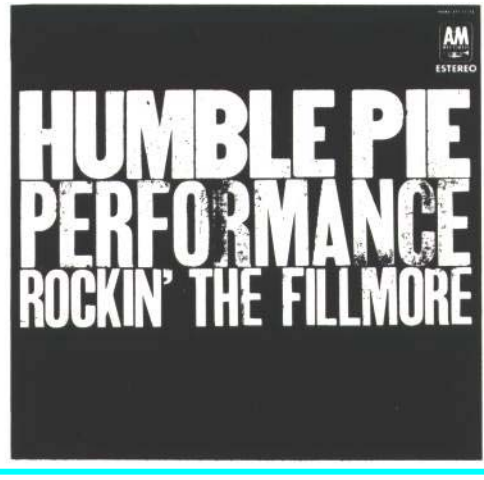
Humble Pie comienza en 1969 su anda – dura, dificultosa por muchos motivos aje – nos a la música. Tardaron en hallar una línea musical, ya que cada cual componía a su aire y sus orígenes chocaban entre sí. Marriott procedía de una notable banda comercial, pero tenía una de las voces bluessy más fuertes de su tiempo. Framp – ton era todavía más comercial. Sin embar – go, en directo compensaron el nulo éxito de sus dos primeros álbumes, *As safe as yesterday* y *Town and country,* ambos editados en 1969 en el sello Inmediate. Después de su primera gira americana, Marriott comprendió mejor la nueva orien – tación del rock en el albor del vanguardis – mo y fue cuando los Pie definieron por completo su sonido; pero entonces Inme – diate Records, la marca del ex–manager de los Stones, Andrew Loog Oldham, se vino abajo. No será hasta 1970, al fichar Humble Pie por A&M Records en Estados Unidos, cuando el cuarteto entra en su momento de esplendor inicial, pese al im – pacto de su primer single, *Natural born bugie* en el verano de 1969 en Inglaterra.

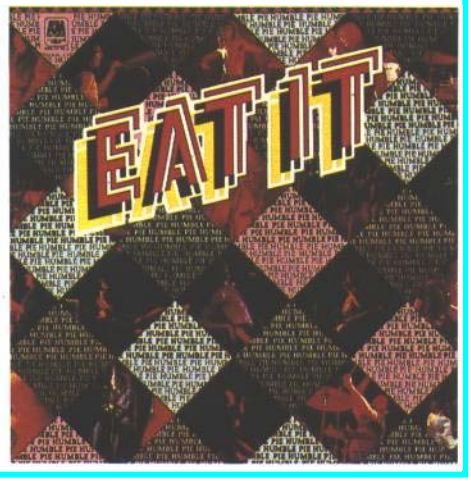
Los meses perdidos con el hundimiento de Inmediate se ven complicados con un accidente de Frampton, que tarda en recu – perarse. El tercer álbum, *Humble Pie,* que es el primero en A&M, no se edita hasta julio de 1970. Con este disco, el grupo se estabiliza, comienza a ganar algo de dinero e inicia su progresión, culminada con *Rock on* en 1971 y, especialmente, con el mejor disco de la discografía Pie, *Performance: Rockin' the Fillmore,* en el mismo 71. Este doble LP, grabado en vivo, coloca a los Pie entre las grandes bandas de rock duro de comienzos de los 70. Sin embargo, en los días en que se edita el disco, Peter Frampton→ decide continuar en solitario. Aun siendo Marriott el líder visible, Humble Pie acusará el golpe. Dave «Clem» Clempson, ex–guitarra de Colosseum →, será el sustituto de Frampton.

Con Clempson, Humble Pie graba dos álbumes en la línea de *Performance.* Son *Smokin'* (72) y el doble *Eat it* (73), que marcan el techo de posibilidades del grupo. Sin embargo, en *Eat it,* Marrito, en lugar de continuar en la línea de rock y blues que le caracteriza, se orienta hacia el soul. El grupo actúa con el respaldo del trío de voces femeninas The Blackberries. La disocia – ción entre Steve y los otros tres, y entre Humble Pie y el público, es evidente. Des – pués de *Eat it,* el cuarteto entra en la crisis que le conducirá a su separación. *Thun – derbox* (74) es el último álbum importante de Humble Pie, ya que el siguiente, *Street rats* (75), producido por Andrew Loog Old – ham, es una mezcla extraña de canciones de los Beatles y otras historias.

Rotos Humble Pie en 1975, Dave «Clem» Clempson se irás a Greenslade→ y Shirley pasará a Natural Gas. Marriott actuará con una banda inconsistente, for – mada por amigos diversos, bajo el título de All Stars. La reedición en 1976 del single estrella de Small Faces, *Itchycoo Park,* le permitirá reunir a sus ex–compañeros (me – nos Lane) y realizar unas actuaciones. En el mismo año 76, Steve publica su álbum *Marriott,* grabado mitad en Inglaterra mitad en Estados Unidos; pero, ante su escaso éxito, uno de los mejores músicos de la Inglaterra beat y de la música rock en su techo de 1969 a 1973 desaparece.







LOS GRANDES FESTIVALES

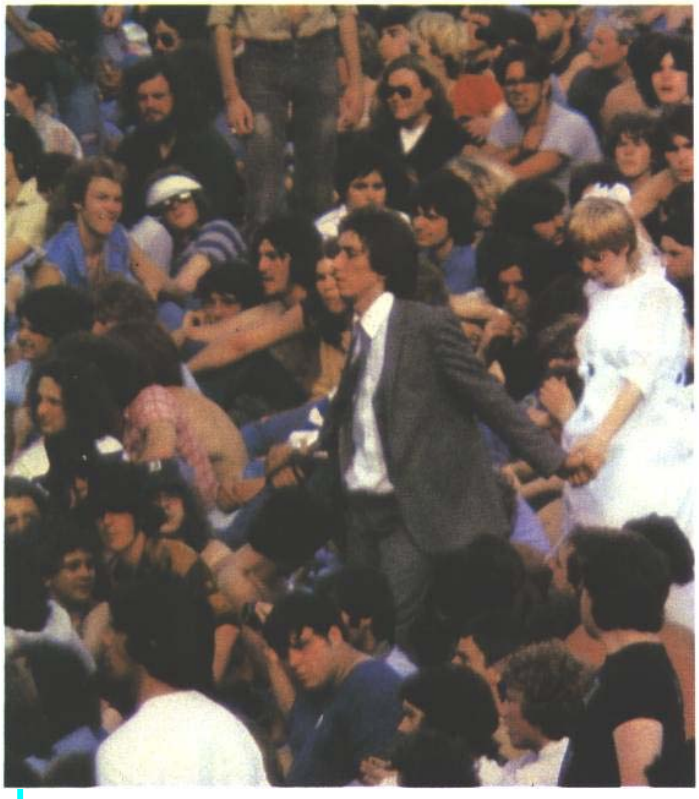
Antes de entrar en 1969, y con este año, abrir una nueva etapa de la historia de la música rock, este capítulo relativo a los grandes festivales va a servir de puente, de nexo, entre los últimos años 60 y el cambio originado con el vanguardismo.

Los grandes festivales fueron uno de los fenómenos más representativos de 1969 y, a nivel histórico, una cumbre difícilmente superable. Si este capítulo aparece como ese puente entre dos etapas, es porque los grandes festivales son para muchos de una ambivalencia obvia: marcan el fin de un tiempo y el comienzo de otro. Cierran un paréntesis y abren otro. Constituyen la consumación de toda la fiebre pop, que desaparece por completo en 1969 para dar paso al rock en sus múltiples tendencias, y la alborada de la más densa e intensa etapa de la historia rockera. Los grandes festivales, su origen, su evolución y su significado merecen un capítulo aislado, previo al desglose de 1969 como primer año vanguardista.

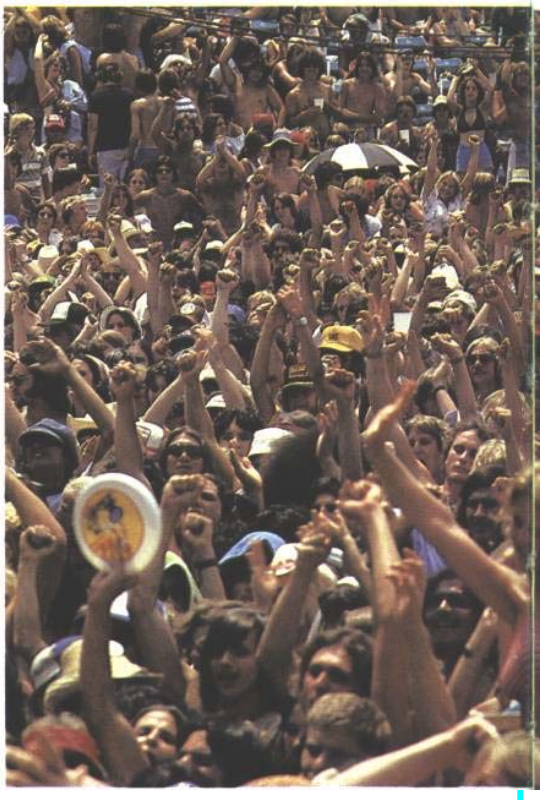
El «porqué» de los grandes festivales es complejo. Los múltiples enfoques que el tema merece son amplios, con una resultante distinta a tenor de lo que se ponga en el fiel de la balanza. Para hablar de los grandes festivales de rock hay que considerar aspectos dispares pero dependientes, como el social y el musical. Por un lado, las masivas reuniones al aire libre fueron el producto de una sociedad que requería el lanzamiento de sí misma como unidad, con la necesidad de hacer oír su voz individualmente. Por otro, la música ejercía la función aglutinante perfecta, el reclamo. Los cambios constantes desde los 50 han tenido al sonido como aliado, y los festivales masivos fueron la bandera de su tiempo, lo más gigantesco que ha existido en torno al rock, el despliegue artístico más importante, el fenómeno más vital, la organización más compleja y el caos subsiguiente más estremecedor. Policromos, maleables, con intereses, la feria gigante de los festivales fue una página tan bella como fascinante.

David Redfern

1. El mundo de los grandes festivales: música, libertad y la fusión de todo lo que los años 60, con el movimiento hippy incluido, aportaron a la historia. Como ciudades flotantes y volátiles que se movían a impulsos del viento, los grandes festivales marcaron el auténtico pulso del gigantesco imperio del rock. En la foto, el recinto del festival de Wight, con el escenario abierto a una gigantesca muchedumbre, y las tiendas de campaña alrededor.



2, 3 y 4. Escenas diversas en festivales diversos: a la izquierda, una pareja de recién casados, con sus galas, paseando entre la informalidad del público habitual en los grandes festivales; a la derecha, esta informalidad es mostrada por la masa enfebrecida que aplaude una actuación o por la libertad sexual y la falta de inhibición que podemos apreciar en la fotografía tomada en el Wight 69 y que en nada se diferencia de otras tomadas en cualquier otro festival.



London Features

DÍAS DE PAZ Y AMOR

¿Por qué medio millón de personas sentían la necesi – dad de unirse, el deseo de integrarse bajo el manto de una reunión multitudinaria, y por qué ese anhelo fue una constante en 1969 especialmente? ¿Por qué esas ciudades humanas, sin casas, sin calles, con mil incomodidades? ¿Eran realmente los ídolos pop quienes atraían esas mareas humanas o, más bien, ellos servían como reclamo al gran happening de la libertad?

Preguntas parecidas a éstas han llenado páginas de la historia desde 1969. En los días siguientes a las concen – traciones de Woodstock o Wight, los periódicos y los medios informativos del mundo entero daban cuenta de los hechos con sorpresa y pasmo, con su toque de frívola indiferencia y con su leve asomo de recelo o incompren – sión. Muchos de los que escribían esas noticias o se hacían esas preguntas previas no habían estado en Woodstock o en Wight, ni siquiera tenían la edad para comprender el efecto y la causa de aquello.

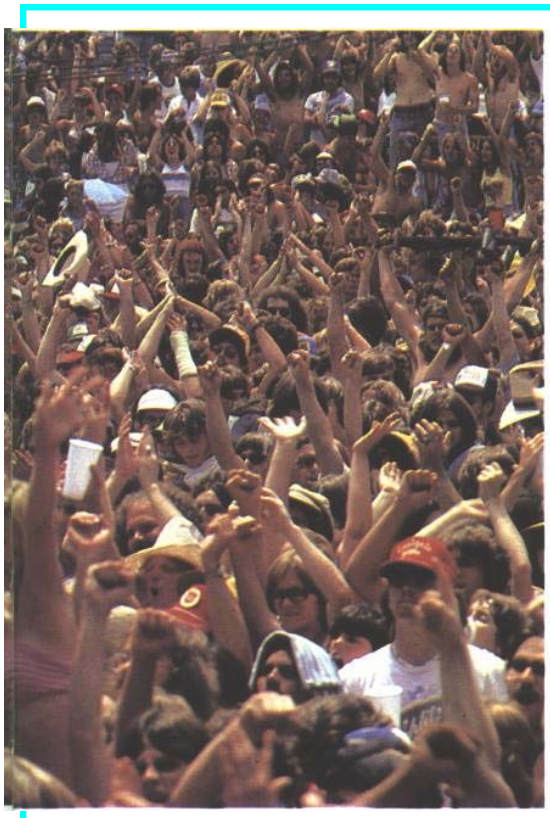
La evasión

Los grandes festivales no fueron un fenómeno fácil – mente aceptado. La «nación de Woodstock» era una vuelta a la libertad primaria del ser humano, casi al primitivismo de las cavernas, pero bajo la era de la electrificación. Cuando el término «evasión» comenzó a emplearse para definir este fenómeno, y fue citado en el plano sociológico y psicológico para concretar un senti – miento que unía a miles de jóvenes en el mundo entero, fueron muchos los que en él vieron una posible respuesta para correlacionar los anteriores porqués. Pasar tres días en Woodstock o cinco en Wight era algo más que hacer una excursión para ver a los ídolos de moda. Éstos actuaban como engarce, como forma visual y audible del fuego devorador de cada individuo, de su propia neceéis – dad de rebelarse. Y había algo más. Existía un ansia de «huir» y de «convivir», de «ser» y de «estar», de «existir» en suma, de sumergirse en un mundo afín, que no hacía preguntas ni resultaba extraño, un mundo de gentes como uno mismo, en el que se podía confraternizar con un desconocido de cualquier país, sin miedo ni recelo.

Amor, paz y música

Los grandes festivales fueron la bandera del amor y de la paz... aunque en ellos hubiera violencia, muertes y la inquietud de una fuerza tremenda que recorría el sub – mundo del rock. En Woodstock hubo algunas muertes por causas diversas, desde tráfico hasta drogas, y también algunos nacimientos. Pero hubo algo más: cerca de 10.000 matrimonios surgidos al amparo de tres días de paz y amor. Difícilmente pueden aislarse estos hechos del contexto de los festivales. Si el hombre es un animal más en la Tierra, racional o no, con unos instintos agresivos, los grandes festivales liberaron muchos de esos instintos.

Musicalmente, muchos de estos eventos multitudina – rios consagraron a no pocas figuras. Las filmaciones de algunos de ellos han constituido documentos impresio – nantes para la historia; la mejor película fue la del festival de Woodstock, que constituye la más impresionante demostración de lo que era y jamás volverá a ser un festival de rock. Discográficamente, de Woodstock se editó primero un triple LP y después un doble, con ventas importantes. Otro triple LP se extrajo de la simbiosis de los festivales de Atlanta y Wight; y muchas bandas editaron LP's grabados en vivo, como Ten Years After, Taste o Jimi Hendrix. Con los discos y especialmente con las imágenes, parte de la historia y los efectos de los grandes festivales ha podido ser revisada y analizada, pero su magia pertenece ya al pasado.



David Redfern

No todos estaban preparados

La perspectiva del tiempo nos hace ver hoy que el mundo no estaba preparado para un Woodstock o para un Wight. La generación del rock sí, y también la que había surgido en el devenir de los 60. Pero el mundo en concreto no. Había transcurrido un cuarto de siglo desde la Segunda Guerra Mundial y los que habían luchado en ella miraban con recelo y escepticismo a sus hijos. No podían entender lo de Woodstock: medio millón de per – sonas en una zona declarada «de desastre». ¿Por qué?

Y no había respuesta. Al igual que las sirenas de las que habla la *Odisea* atraían con sus cantos a los marineros, así también la música y los grandes festivales atrajeron el espíritu de final de los años 60 en la sublimación de todo un orden sonoro irrepetible. Sólo quedaron fuera de este universo sonoro quienes, como Ulises, se tapaban los oídos para no escuchar la música.

Un sueño en el paraíso

Los ataques dirigidos contra los grandes festivales, porque en ellos, y bajo el amparo de la libertad, se hacía de todo, era lo último que un «mundo equilibrado» podía haber hecho. En Inglaterra, semana tras semana, los partidos de fútbol generaban peleas sangrientas y decenas de detenidos, con la resultante de comercios saqueados o trenes destrozados por los hinchas. En Estados Unidos, donde la violencia casi forma parte del vivir cotidiano, el ejemplo era más notorio. Cuando el Fillmore East y el Fillmore West de Bill Graham fueron cerrados, se publicó un póster comparativo entre los muertos producidos por la inútil guerra de Vietnam o los producidos por cuestio – nes «diversas», frente a los originados por el rock y su entorno. Las cifras eran evidentes. Los grandes festivales, como toda forma de manifestación humana, estaban vivos... y, por tanto, la muerte entraba en ellos.

El sueño de 1969, y un poco el de 1970 hasta el segundo festival de Wight, cesó al evidenciarse la quimera de una fórmula de libertad basada en la huida, aunque fuese temporal, del espíritu en torno a la música. Drogas, sociedades nefastas como los «Ángeles del Infierno» o los «Panteras Negras», fueron el cáncer de los festivales al aire libre. Ellos y el éxtasis propio producido por el síndrome del descontrol. Los Paraísos no existen en nuestro mundo. La ideología de Woodstock era la ideolo – gía del Paraíso: bañarse en comunidad, todos desnudos, o hacer el amor entre flores y vegetación, sin miedo. Paz y amor, flores y sonrisas, y la ansiedad de poder probarlo todo. Demasiado hermoso para ser real o prolongarse más tiempo... aunque fascinante como experiencia.

La industria de los festivales

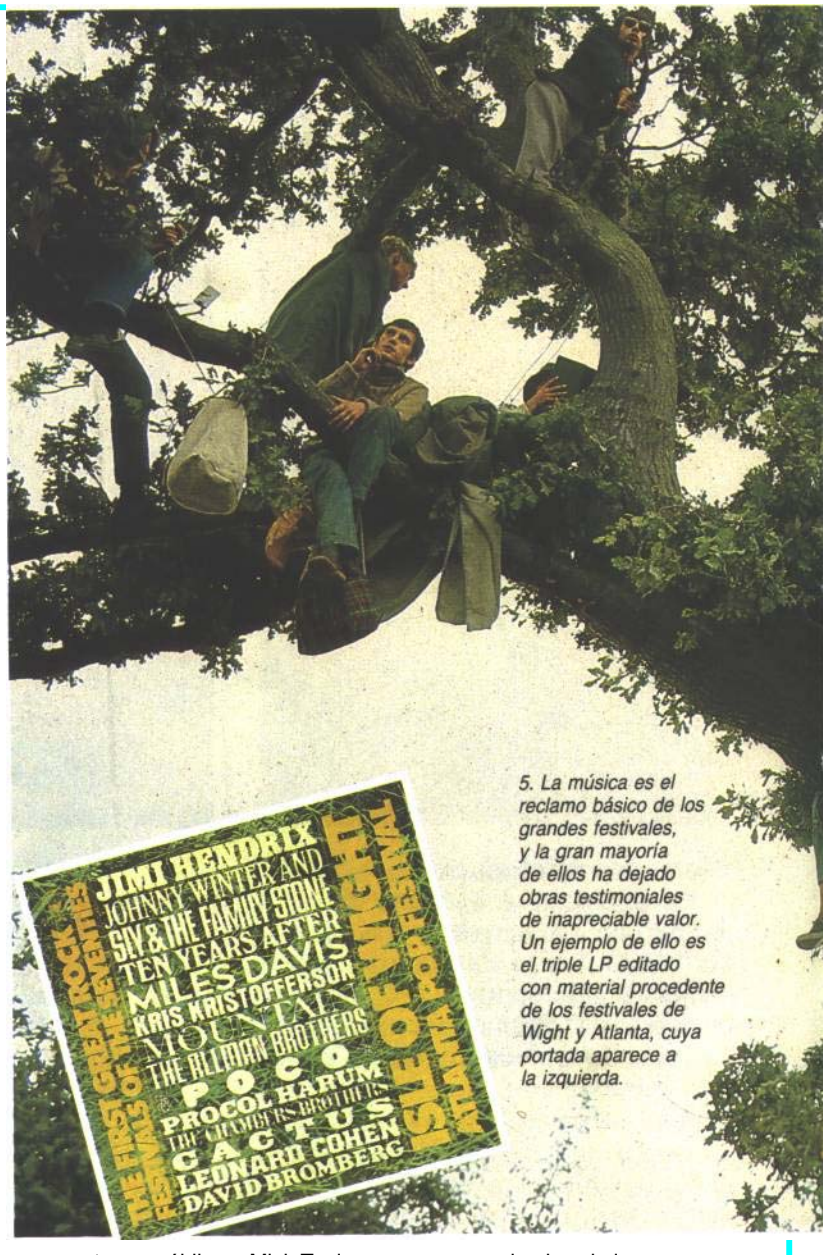
Los grandes festivales tuvieron también otros contra – sentidos, en especial el último y caótico de Wight en 1970, al enfrentarse la imagen libertaria de los festivales con la necesidad de que para montarlos tuviera que existir una organización, un dinero. De nuevo hay que hablar de la industria, del negocio y de los millones. La estructura de un festival multitudinario es de las más complejas que existe. Muchos grupos, todos famosos, con medidas de seguridad para cada uno, con una comodidad sin la cual no actúan, con unos horarios y con un precio por su aparición. Frente a ello, un público a veces sin dinero, opuesto a pagar por ser feliz unas horas, reacio a pagar por lo que considera propio. Un público que se siente a veces utilizado y otras veces protagonista. La lucha de intereses fue otra de las claves de la desaparición de los grandes festivales en su etapa de origen, 1969–70. Y los posteriores, más seguros, más organizados, más rígidos... jamás tuvieron el encanto de lo misterioso. Como en toda innovación, el precio había sido pagado ya antes.

LA HISTORIA
DE LOS FESTIVALES
Newport y Monterrey,
en el origen de la historia

El festival más antiguo, y el que en cierto modo marcó las normas de la estética del fenómeno, es el de Newport, la cita anual del folk en Estados Unidos, ya analizado al hablar del folk americano [ver volumen 2]. Newport comenzó siendo una exposición de valores en torno al calor de un sonido y de una música apacible, sin electrifi – car, y acabó siendo una reunión masiva que desbordó los planes iniciales de sus organizadores. Los mitos de Joan Baez y, especialmente, Bob Dylan contribuyeron a dar esa dimensión de gigante a Newport, año tras año. Al otro lado del Atlántico, en Inglaterra, los británicos, tan amantes de lasa reuniones musicales, habían creado su propia leyenda con las citas anuales de Windsor, Read – ding y Knebworth, festivales que también habían evolu – cionado bastante desde sus comienzos, a medida que el pop lo había hecho.

Con Monterrey, el primer gran festival de rock de los 60, se rompe un modelo y se crea otro. Monterrey nació con idea de continuidad, pero después del primero, en 1967, no hubo más. Su lugar en la historia ya ha quedado suficientemente analizado [ver páginas 65–68].

Habrían de pasar dos años hasta que, en el verano de 1969, la fiebre de los grandes festivales se disparase, y además de forma unánime, en todo el mundo. Los grandes festivales, tal como han pasado a la historia, son un fenómeno propio de 1969 y su entorno. ¿Por qué? Es difícil de razonar cuando casi se trata más de un hecho social que musical, aunque la teoría más válida sea la que asocia los grandes festivales con la ruptura de una nueva generación, el síndrome de la libertad y el techo de la fantasía rock en sí. Por supuesto que la música era el reclamo; pero el alma de los grandes festivales, el fuego interno, iba mucho más allá de toda concreción lógica, como veremos al hablar de Woodstock o Wight.



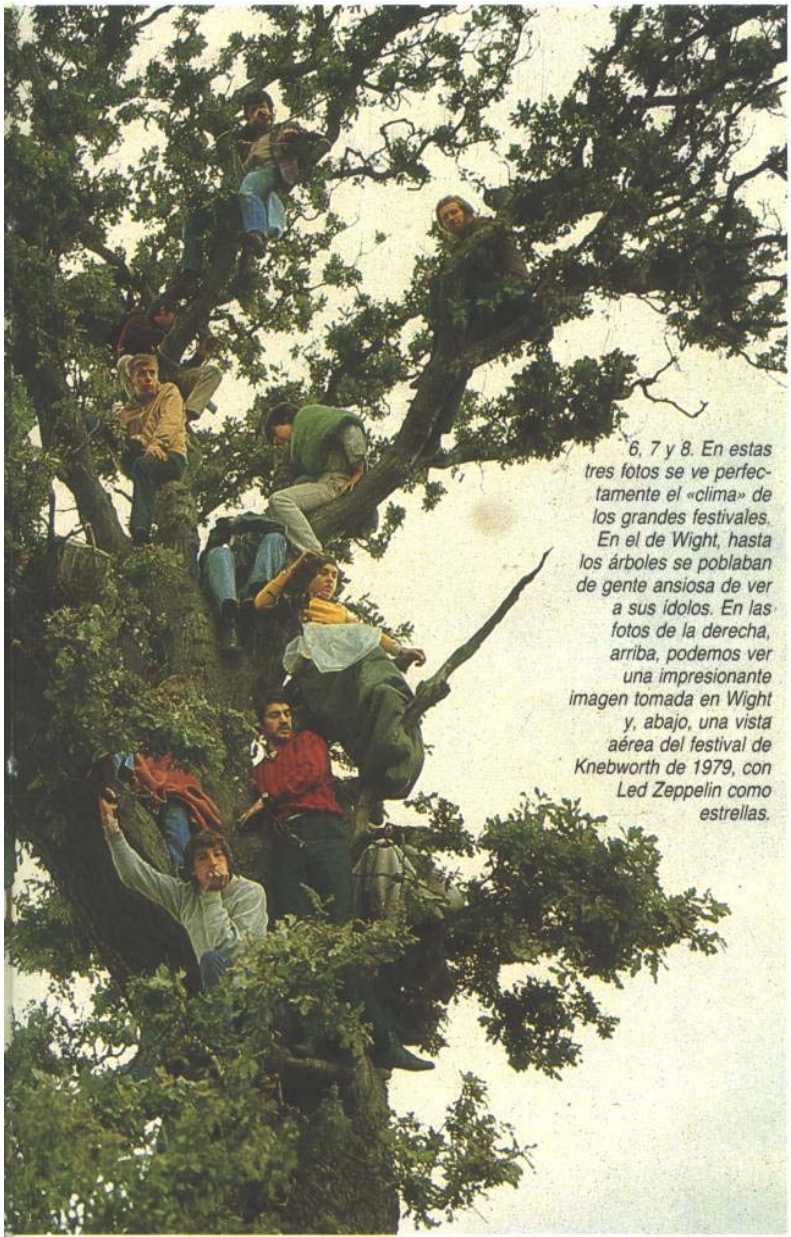
5. La música es el reclamo básico de los grandes festivales, y la gran mayoría de ellos ha dejado obras testimoniales de inapreciable valor. Un ejemplo de ello es el triple LP editado con material procedente de los festivales de Wight y Atlanta, cuya portada aparece a la izquierda.

Tres hitos en el verano del '69

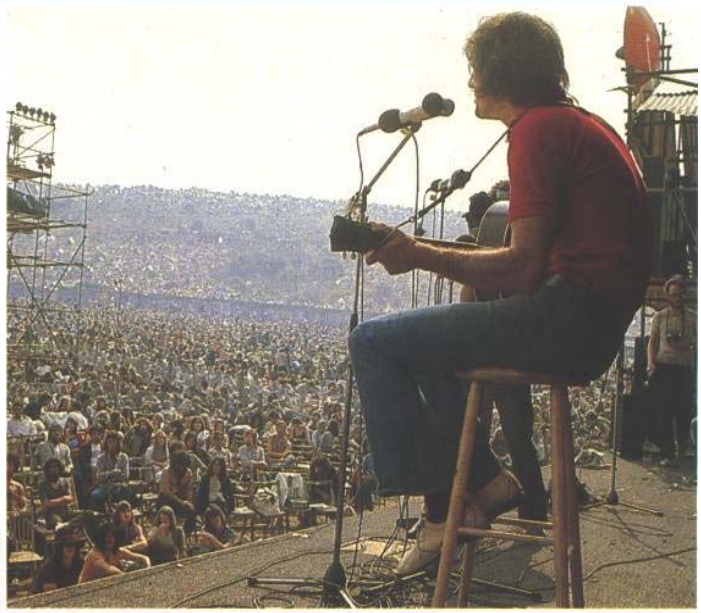
En Inglaterra, tres acontecimientos marcan el inicio y el clímax de la fiebre. En junio de 1969, Blind Faith, el supergrupo formado por Eric Clapton, Ginger Baker, Stevie Winwood y Rick Grech, se presenta en el Hyde Park de Londres en un concierto al aire libre para su debut. Esta primera cita en Hyde Park y la campaña publicitaria montada en su entorno desencadenarían una euforia que no tardó en ser canalizada y aprovechada. Unos días más tarde, el 18 y 19 de julio de este año 69, cien mil personas se congregan nuevo de nuevo en Hyde Park para ver a Pink Floyd, Kevin Ayers, Edgar Broughton Band, Roy Harper, Whole World y Fat Harry. Pero entre ambos festivales había pasado algo...

La consagración, estallido y fin de Hyde Park como centro de happenings se produjo con los Rolling Stones y su festival del 5 de junio de 1969. Los Stones reunieron en Hyde Park a 250.000 personas, tanto por tratarse de ellos como por lograr que el festival fuese gratuito. El día 3 había muerto Brian Jones, y ese día 5 el festival tenía muchos significados: honrar al ex–Stone muerto, presen – tar en público a Mick Taylor como nuevo miembro de la banda y, por último, crear un clímax absoluto en un momento crucial de la historia del rock. Los Rolling, después de un no muy brillante paréntesis 67–68, volvían a situarse en la cima. Junto a ellos actuaron los Who, King Crimson y Family.

La invasión londinense por parte de aficionados de toda Inglaterra y del resto de Europa estuvo a punto de hacer que suspendiesen el festival. Las autoridades lo meditaron cuidadosamente. Se temían orgías, borrache – ras de sonido, drogas y estallido de la clásica violencia Stone; pero, finalmente, el propio ministro del Interior aprobó el festival y aceptó el riesgo. El festival fue un éxito, aunque no desencadenó una reacción posterior. Entre los 250.000 espectadores que acudieron a ver a los Stones y los 100.000 de pocos días después mediaba un abismo. El festival del 5 de julio fue grabado por TV y pasado el día 2 de septiembre. Las imágenes de Mick Jagger leyendo el poema *Adonais* de Shelley, en memoria de Brian Jones, dieron la vuelta al mundo. Un Mick Jagger vestido de blanco, distinto a lo habitual pero eternamente mágico.



6, 7 y 8. En estas tres fotos se ve perfectamente el «clima» de los grandes festivales. En el de Wight, hasta los árboles se poblaban de gente ansiosa de ver a sus ídolos. En las fotos de la derecha, arriba, podemos ver una impresionante imagen tomada en Wight y, abajo, una vista aérea del festival de Knebworth de 1979, con Led Zeppelin como estrellas.



David Redfern

Jordi Sierra i Fabra

Fiebre de festivales en Europa y en América

En octubre, del 24 al 28, es París la nueva cita europea, con Frank Zappa, Ten Years After, Colosseum, Nice, Soft Machine, Caravan, Renaissance, Captain Beefheart, Pink Floyd, Fatt Mattres y otros. Sigue Amsterdam, con 100.000 espectadores. Europa se electrifica con la fiebre, pero los ecos del verano pasan pronto. Woodstock, en Estados Unidos, ha sido ya un hito sin precedentes y Wight, en Inglaterra, ha galvanizado de igual forma la atención continental.

Después de 1969, la fiebre de los grandes festivales volverá a renacer levemente en 1970, pero sólo para evidenciar la controversia entre el gigantismo y la com – plejidad de tales eventos. En Estados Unidos, las dos ediciones del festival de Atlanta, con 300.000 espectado – res en la segunda, en julio de 1970, poco antes del segundo festival de Wight, son un hecho relevante pero que, como todos, no se reproduce. En el de Atlanta de 1970 actuaron Johnny Winter, Mountain, Allman Bro – thers y Chambers Brothers. El escenario fue Byron, cerca de Georgia.

El récord y el ocaso

El Wight–70 fue un hito, pero tuvo un importante efecto: marcar el fin del sueño. Cuando, en 1973, el festival de Watkins Glen supera el récord de Woodstock, con sus 600.000 espectadores, pese a la paz y la armonía, la prensa y la opinión pública recuerdan con nostalgia Woodstock, porque Woodstock había significado algo. Para Watkins Glen era el nuevo récord de asistencia, pero los efectos rompedores de los grandes festivales habían pasado ya a la historia entre el verano del 69 y el del 70.

En síntesis, y a nivel histórico, cabe decir que los festivales de rock han sido una constante en las décadas de los 60 y los 70, con multitud de reuniones que cabría destacar por un motivo u otro. El festival de Knebworth Park en el verano del 79, con Led Zeppelín y 250.000 espectadores, fue el último de los grandes eventos de la década, y el de Monsters of Rock en el verano de 1980, cerca de Nottingham, el primero de los 80, con 150.000 personas para ver a AC/DC, Whitesnake, Slade y Blue Oyster Cult entre otros. Los festivales siguen, seguirán, pero el espíritu de 1969 nunca volverá a ser el mismo. Woodstock, Wight y Altamont son ya historia.

WOODSTOCK, LA CITA DE UNA NACIÓN

Los días 16, 17 y 18 de agosto, bajo el lema «Amor, paz y música», se celebró en Woodstock (Bethel, Estado de Nueva York) el Woodstock Music and Arts Fair, más conocido mundialmente como festival de Woodstock. La audiencia, estimada en medio millón de personas, determinó el nacimiento de la llamada «nación de Woodstock», símbolo máximo de la fuerza de la música en los años 60 y auténtica bandera de toda una generación en su búsqueda de su propia identidad.

Un suceso, un milagro, un estallido, Woodstock fue más y más. Sólo habiendo estado allí, o habiendo visto varias veces la película de más de dos horas estrenada en Hollywood el 25 de marzo de 1970, puede comprenderse el significado histórico de Woodstock, de un festival de música que cambió la faz de todo un mundo.

Una pléyade de mitos

Los participantes en el festival de Woodstock, como había sucedido en 1967 en Monterrey, son irrepetibles: Crosby, Stills, Nash and Young, Richie Havens, Who, Joan Baez, Joe Cocker, Sha Na Na, Country Joe and The Fish, Arlo Guthrie, Ten Years After, John B. Sebastian, Sly and The Family Stone, Santana, Jimi Hendrix, Melanie, Mountain, Band, Creedence Clearwater Revival, Grateful Dead, Blood, Sweat and Tears, Tim Hardin, Keef Hartley, Incredible String Band, Johnny Winter, Ravi Shankar, Sweetwater, Quill, Paul Butterfly Blues Band y otros. En tres días, 72 horas de música, casi ininterrumpida, fueron grabadas y filmadas: existen 64 cintas recogiendo todo el material sonoro del festival, y 21 cámaras filmaron un total de 80 horas de película. Woodstock se convirtió en la culminación del movimiento hippy y del proceso de revolución social y musical iniciado en los años 60. El triple álbum editado en 1970 alcanzó dos millones de copias vendidas en este año y se mantuvo varios más entre los discos más vendidos en todo el mundo, figurando durante 24 semanas en el top-10 estadounidense. La película, dirigida por Michael Wadleigh y con Martin Scorsese, entre otros, como asistente, supo captar toda la esencia de lo que había sido Woodstock, desde la construcción del escenario y el atasco formado por el público que acudía a la cita, hasta los planos finales, en la soledad de la llanura vacía, cuando todos regresaban ya a sus casas.

9-12. Woodstock fue el festival de festivales. Junto al récord de 500.000 personas unidas bajo su reclamo, los tres días de paz y amor dieron como resultado un film épico y varias grabaciones discográficas antológicas. De Woodstock se dijo que «fue una lección de humildad, un recuerdo de que todas las premisas sociales que aún están por resolver, y seguramente por aprender, fueron posibles».

La magia de un desastre

El hecho de que durante tres días, y en un ambiente hostil por lo precario de la situación, medio millón de personas convivieran pacíficamente en Estados Unidos fue quizá lo más relevante a nivel social, en un país donde la violencia es casi natural. Las provisiones se agotaron en las pequeñas tiendas de Bethel, y las lluvias torrenciales que inundaron la zona durante muchas horas del festival convirtieron el lugar en un lodazal infecto. La falta de alimentos y las condiciones de vida subsiguientes, con medio millón de personas mojadas y en un precario estado, determinaron que la zona fuese declarada «de desastre». Se arrojaron ropas y alimentos desde helicópteros... pero el festival continuó. La música y la sensación de que «allí estaba ocurriendo algo» eran lo fundamental. Mike Lang, el promotor, que tenía 24 años, daba un extraño ejemplo de indiferencia ante el dinero, ganado o perdido, o de locura, cuando ante la posible pérdida de los dos millones de dólares invertidos, declaraba: «Lo importante es que ha sucedido».

Con Woodstock, una sociedad puritana y atávica desaparecía de raíz. Los cuerpos desnudos de chicos y chicas, con sus ropas secándose al sol, bañándose o descubriéndose los unos a los otros, son un modelo de extraña recuperación natural. Los miles de muchachos y muchachas que habían recorrido Estados Unidos para acudir a Woodstock, o que habían llegado de Europa, Canadá, Sudamérica, en los días previos al festival, y que habían ido encontrándose en carreteras y caminos de todo tipo, aprendían un nuevo valor. Y esto no es teoría: es la realidad. Woodstock produjo una reacción inmediata entre sus asistentes, y una posterior entre los herederos del influjo del festival, más allá de esos diez mil matrimonios que el festival provocó o de los muchos nacimientos producidos nueve meses después.

La «nación» de Woodstock

Woodstock produce aún hoy una sensación de novedad en quien descubre su significado, bajo el prisma que sea. Sólo se es joven una vez en la vida, y en contadas ocasiones experimentamos la auténtica y real sensación de la libertad. Para los buscadores de sensaciones, Woodstock fue la panacea. Junto a la «nación», en esos tres días podía alcanzarse el nirvana total o el estímulo máximo. Zonas para practicar el yoga, bosques en los que perderse y amar, espacio, la música constante... Woodstock podía estar en un Estado tan populoso como el de Nueva York, con la ciudad de los rascacielos cerca, pero para los efectos motrices de su influencia podía estar tan lejos como la Tierra de la Luna. Sólo cuando la última nota sonó en el festival y alguien dijo adiós, la realidad se hizo de nuevo patente. Medio millón de personas regresaron a sus casas con la sensación de haber tomado parte en algo, y eso era mucho más de lo que muchos podían siquiera soñar. Bajo el estigma de la paz, Woodstock era ya el canto más importante de toda una década.

Max Yasgur, el hombre que hizo posible el festival, cediendo los terrenos en los que se llevó a cabo, merece un último recuerdo. Al festival se dedicaron muchas canciones, siendo la principal *Woodstock,* de Joni Mitchell; y a Max, el grupo Mountain le dedicó *For Yasgur's farm* a comienzos de los años 70. A los 53 años de edad, el 9 de febrero de 1973, Max murió en Marathon, Florida.

ALTAMONT,
EL FESTIVAL DE LA VIOLENCIA

A lo largo de 1969, el resurgir Stone se había visto envuelto en la tragedia: la separación de Brian Jones y su posterior muerte; la crisis sentimental de Marianne Faith –full, novia de Mick Jagger, que la dejará a las puertas de la muerte (de la cual acabará salvándose); la sentencia contra Jagger por cargo de drogas en septiembre; y, por último, en la gira iniciada en octubre, la prohibición de actuar en el Albert Hall de Londres.

El 6 de diciembre de 1969, los Rolling Stones conclu –yen su gira americana; y, para cerrarla en olor de multi –tud, deciden realizar un concierto gratuito. El marco elegido en primer lugar es el Golden Gate Park de San Francisco; pero problemas con el Sears Point Raceway determinan el cambio final de escenario, trasladándose a Altamont Raceway, cerca de la bahía, en Alameda County. De forma quizá precipitada, el escenario queda dispuesto para una de las más importantes tragedias del rock. Hubo un muerto... pero pudo haber sido una masacre, un baño de sangre. 300.000 personas sin control se encontraron en el vértice crucial de la más amplia locura colectiva.

Las coordenadas de una violencia

Cuando la noticia de que un festival de rock va a celebrarse en Altamont llega a esta población, los grajeros serían los primeros en oponerse, produciendo –se los altercados iniciales. Al autorizar el evento las autoridades, se desencadena una reacción típica: tres –cientos mil espectadores llegan a Altamont rodeados de un clima hostil, violento, que genera luchas y peleas diversas. La aparición de los Hell Angels (Ángeles del Infierno), a modo de policías paralela interna, destinada a cuidar el orden, no hizo sino provocar la reacción contraria, encrespando los ánimos. Altamont se convirtió en un polvorín al que sólo faltaba una chispa.

Antes del inicio del festival se habían producido ya dos muertes accidentales, por el tráfico, y decenas de perso –nas estaban siendo detenidas por posesión de drogas. Quienes llegaban al recinto del festival, lo hacían bajo una tensión psicológica absoluta: policía, Hell Angels, provocación de los habitantes del lugar, etc. El público se arremolinó frente al escenario, desprovisto de *back–stage* (espacio de separación entre éste y el público) y sin medidas de seguridad. La actuación de Jefferson Airpla –ne fue suspendida cuando se agredió a Marty Balin, solista de la banda. Con la aparición de los Rolling Stones, la bomba Altamont estaba ya en su punto.

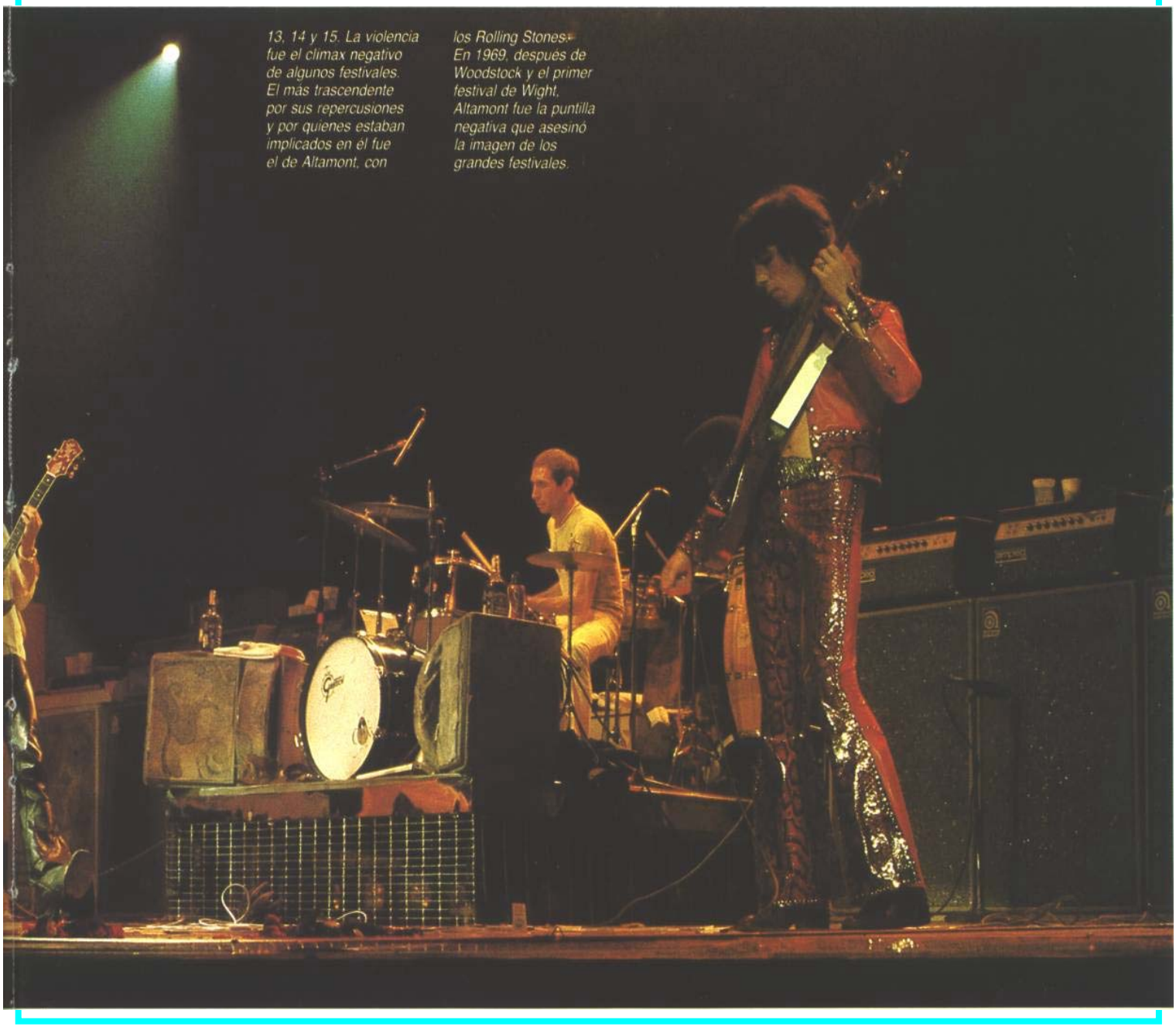
Muerte ante las cámaras

Durante la interpretación de *Sympathy for the devil,* canción que los Stones vetaron después de su repertorio durante años, la marea humana se hallaba en el clímax de su excitación. Entonces, a diez metros del escenario, un hombre negro llamado Meredith Hunter extrae una pistola... y es apuñalado por un espectador. Las cámaras de Albert y Davis Maysles, que están filmando el concier –tp para una película sobre los Rolling, como habían hecho ya con su actuación en el Madison de Nueva York, captan el suceso nítidamente. Un año después, el film, *Gimmie*

shelter, llevará al mundo este punto crucial en la historia de los grandes festivales.

La muerte de Meredith Hunter pudo haber desencade – nado la histeria, la pasión, y Altamont se habría converti – do en una página negra para el rock... Sin embargo, la sangre actuó de forma radicalmente opuesta: como un tranquilizante. La tensión, el shock, la violencia, desapa – recerían en su punto más álgido. De haberse desencade – nado la histeria en 300.000 personas, habría sido imposi – ble predecir las consecuencias. Pocos días después de Altamont, los Rolling Stones comentaron que se habían sentido impotentes para gobernar a su audiencia, y Mick agregaba: «Ignorábamos el efecto que pudiéramos causar en una masa de gente. Aquello era increíble».

Comercialmente, *Gimmie shelter* fue un éxito. Los Stones volvieron al primer plano de la actualidad y el precio de una vida situó Altamont entre los hitos del rock. Pero Altamont, sin llegar a ser una tragedia, fue algo más. Fue un aviso, una estocada para los grandes festivales y una demostración de la química del rock, con sus reacciones imprevistas.



13, 14 y 15. La violencia fue el climax negativo de algunos festivales. El más trascendente por sus repercusiones y por quienes estaban implicados en él fue el de Altamont, con los Rolling Stones. En 1969, después de Woodstock y el primer festival de Wight, Altamont fue la puntilla negativa que asesinó la imagen de los grandes festivales.

WIGHT, DOS FESTIVALES

Los dos festivales celebrados en la isla de Wight tienen un doble valor: el primero de ellos, porque contó con Bob Dylan, cuyo solo nombre sirvió ya para mitificar el acontecimiento; el segundo, porque en su gigantismo se labró la tumba de los grandes festivales, al menos bajo las premisas y con los conceptos desarrollados en los últimos años 60. La referencia a Dylan basta para escribir a grandes rasgos el primero, celebrado los días 29, 30 y 31 de agosto de 1969. Sus datos y cifras permiten entender Wight en sí, su importancia y su significado.

Wight es una isla de unos 40 km de longitud por unos 23 de anchuras, situada en la costa sur de Inglaterra; tiene un censo de 94.000 habitantes, que, hasta el verano de 1969, vivían en una perfecta paz idílica. Los festivales se desarrollaron en los terrenos de East Afton Farm, de 4 millones y medio de metros cuadrados, cerca del pequeño pueblo de Freshwater. La organización de Wight corrió a cargo de los hermanos Foulk y de Ricky Farr, que actuaron bajo la denominación de Fiery Crea – tions. Después de 1970 pasaron a la historia como los promotores del más importante evento británico.

Wight 69: el mito Dylan

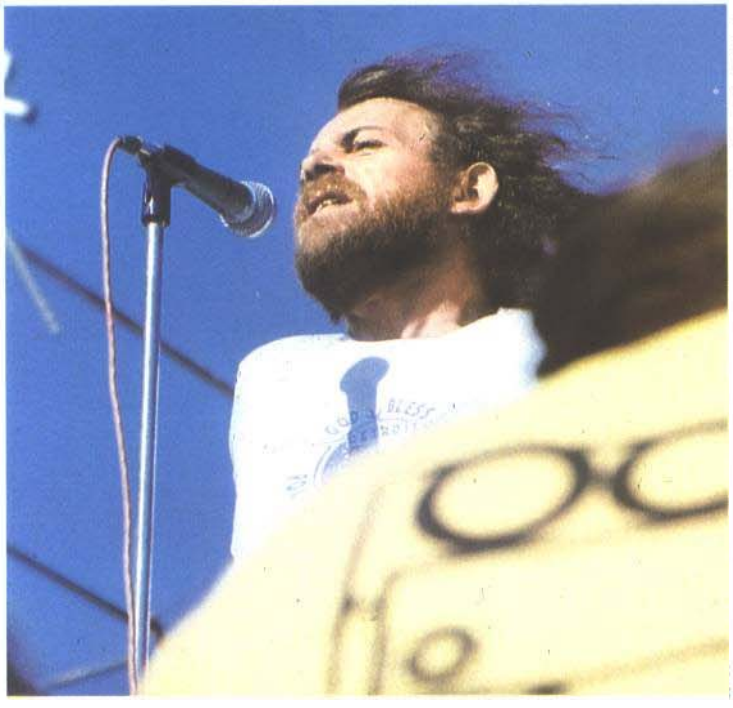
El primer festival de Wight duró tres días: contó con un Concierto libre el día 29, con la participación de los Who, Moody Blues, Fat Mattres, Joe Cocker, Family, la Bonzo Dog Band, Pretty Things, Blodwyn Pig, Edgar Boughton Band, King Crimson, Free, Marsha Hunt and White Trash, Blonde on Blonde y Aynsley Dumbar entre otros el día 30, y con Bob Dylan and The Band, Richie Havens, Tom Paxton, Pentangle, Julie Felix, Gary Farr, etc. el 31.

Bob Dylan, que llegó en helicóptero y se fue diciendo que había ido a cantar y nada más, sin otros comentarios, no dejó muy convencidos a los miles de espectadores, entre ellos varios miembros de los Beatles (George, John y Ringo, con sus respectivas mujeres) y los Stones. Farr y los hermanos Foulk le pagaron 75.000 dólares, la cifra máxima del festival. Cantó 17 canciones en un par de horas y se fue. Pero para los doscientos mil espectadores, Wight era ya un hito. Dylan había cantado esporádica – mente desde su accidente en 1966, y no iba a reaparecer en gira hasta 1974. Así que Wight fue su gran efemérides en los 8 años que mediaron entre 1966 y 1974.

Wight 70: el festival gigante

Al año siguiente, sin Dylan ni nadie parecido, Wight quiso convertirse en la más gigantesca epopeya de la historia del rock, superando a Woodstock y superándose a sí mismo. La Fiery Creations gastó en pagar a los artistas unas 250.000 libras (cerca de 50 millones de pesetas), de las cuales cada una de las figuras percibía 15.000. La organización fue modélica hasta el inicio del festival; sin embargo, se vio desbordada por las causas extramusicales que lo torpedearon en su espíritu, ya que musicalmente fue un éxito.

Para llegar a Wight se dispusieron servicios de trenes especiales desde las principales ciudades inglesas, com – pletados con ferrys desde los puertos cercanos a la isla, Portsmouth y Southampton. En Wight se concentraron 5.000 policías para cuidar el orden público y otros cientos vestidos de paisano para vigilar el eterno gran peligro de los festivales: las drogas y su mundo. Sólo para esto, a Wight se desplazó un laboratorio completo de drogas, un tribunal y un hospital especializado, con 80 camas para auxilios inmediatos. Trescientos acres de tierra fueron destinados a «ciudad», para que no sucediera lo de Woodstock y para que quienes lo desearon pudiesen instalar su tienda de campaña y dormir en las pocas horas que el festival lo permitía. La prensa de todo el mundo disponía de una emisora de radio, salas de prensa (poste – riormente desbordadas por el público), 2.500 servicios repartidos por el recinto vallado (con doble valla de seguridad). En la parte alimentaria, Wight tiene una valoración, en cifras, espectacular. El total de comida y bebida almacenada el primer día era de 1.368.800 litros de agua, 113.650 litros de leche e igual cantidad de cerveza, 24 toneladas de bebidas calientes, 8 millones de vasos de papel y 100 toneladas de patatas. Grandes tiendas, restaurantes y un sinfín de apuestos de hot–dogs, fish and chips y curry houses sirvieron comida a lo largo de los cinco días del festival, el más largo jamás planifica – do. A pesar del número de tiendas, las colas fueron otra constante para conseguir beber, comer o hacer una necesidad.



London Features

16-20. Bob Dylan, arriba, fue quien más hizo para convertir en 1969 el festival de Wight en una leyenda. Era su gran vuelta a Europa y su primera gran actuación desde el accidente de 1966. Abajo, de izquierda a derecha, Ricky Farr, promotor del festival de Wight, y Marsha Hunt, Joe Cocker y Richie Havens, tres de los numerosos artistas que intervinieron en este festival.

El síndrome libertario

Los problemas que Wight trajo consigo podrían resu – mirse en unas líneas: daños a la propiedad privada en cuanto a los habitantes de la isla, para lo cual las compañías de seguros establecieron un seguro especial durante los días del festival; la creación de una legislación que regulase las grandes concentraciones de público; y, finalmente, los propios acontecimientos internos del fes – tival, originados por los Hell Angels y los White Panthers.

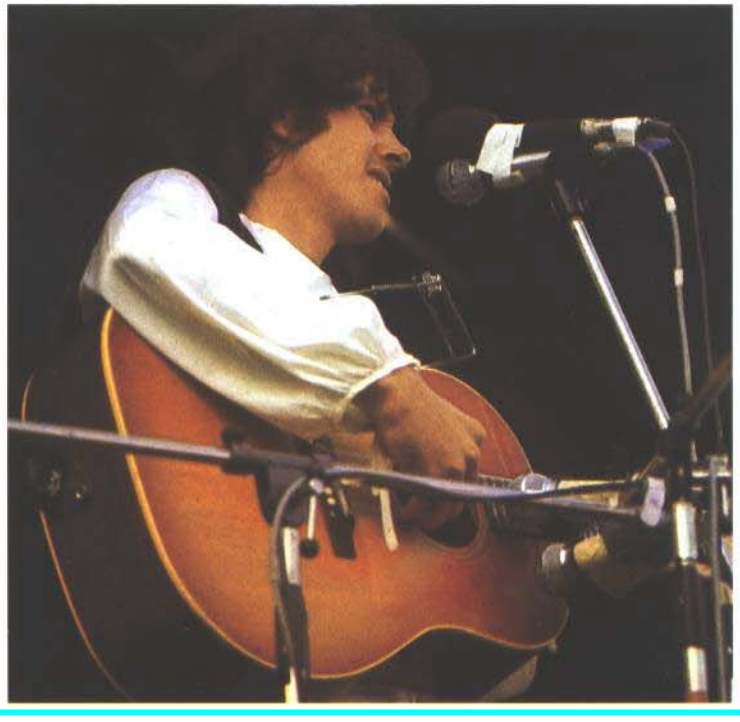
La aparición de los Panteras Blancas fue originada por las vallas del festival y por algo que podríamos denomi – nar «política de Wight». Durante algo más de medio año, la organización pregonó que el segundo festival de Wight sería un modelo y algo más que un fenómeno pop. Wight era la reencarnación del paraíso. En cierto modo, la organización fue víctima de su propio sueño. El públi – co, llegado de todo el mundo, se encontró con una extensión de terreno yermo, con entradas de 10 libras para los VIPs *(Very Important Person)* que quisieran estar cerca del escenario y pudieran pagar, y de algo más de una libra para el resto. Los Panteras se autodefinieron como defensores de la masa e iniciaron una lucha para lograr un festival gratuito, sin VIPs. El resultado fue el derribo de las vallas, una pequeña claudicación por parte de los organizadores, ante el riesgo del descalabro, y 70.000 libras perdidas en las primeras horas al tener que dejar entrar gratis a los rebeldes.

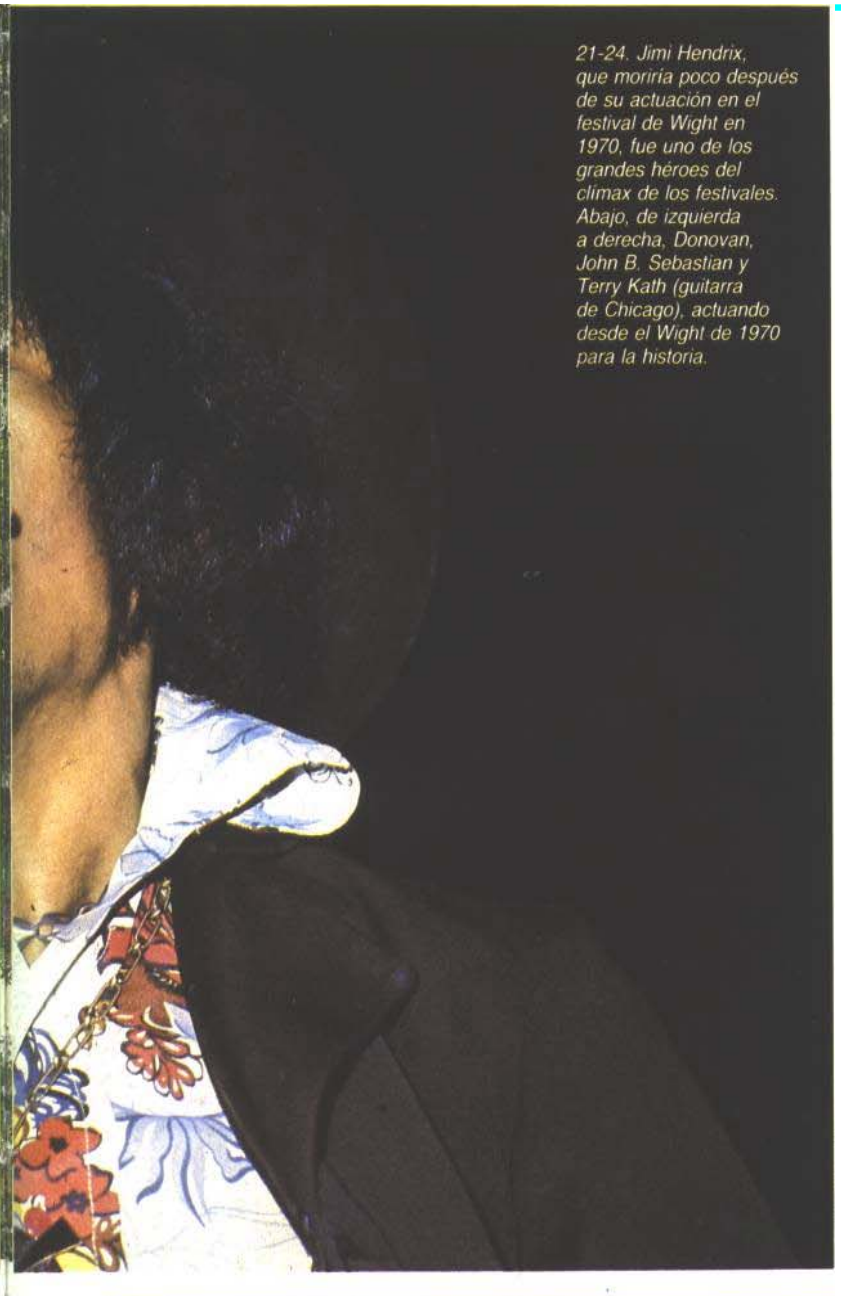
El Wight-70 comenzó con la sonrisa de Farr, presen – tando, vestido de negro, el magno acontecimiento, y ter – minó con él mismo gritando desde el escenario: «Para la buena gente... ¡adiós! Para los demás... ¡iros al infierno!», unos minutos después de que el vicario de Monteston fuese abucheado al tratar de dirigir unas palabras a un agotado público tras cinco días alucinantes.

El último carrusel

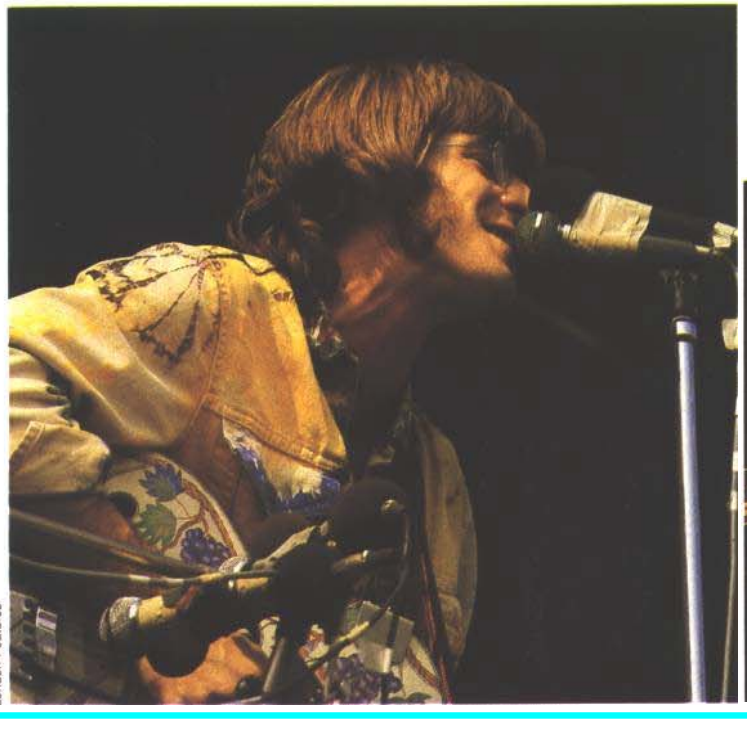
Y a pesar de todo... Wight no fue, ni mucho menos, un festival violento, pese a los Panteras y a los Ángeles del Infierno. La frase *all right* («todo está bien») fue una consigna de las cinco jornadas para los 300.000 especta – dores que se reunieron en los momentos clave. El último día, tras la actuación de Joan Baez, cuando se produjo la gran vuelta a casa, todavía la Fiery Creations ayudó a los miles de jóvenes sin dinero, proporcionándoles ayuda para llegar a sus puntos de destino.

El primer día del festival, el 26 de agosto, actuaron grupos desconocidos entonces, como Judas Jump, Kathy Smith, Rosalle Sorrels, Kris Tossoson y Redbone. El día 27 lo hicieron Supertramp, Groundhogs, Tony Joe Whi – te, Cactus and Gol, Black Widow, Terry Reid y Andy Roberts and Everyone. El viernes 28 se inauguró oficial – mente Wight 70 y comenzaron a desfilar las figuras hasta el domingo 30 de agosto. Las principales fueron Taste, Melanie, Voices of East Halem, Fairfield Parlour, Chi – cago, Family, Procol Harum, Arrival, Joni Mitchell, Who, Free, Ten Years After, John B. Sebastian, Jimi Hendrix, Leonard Cohen, Joan Baez, Donovan, Jethro Tull, Mun – go Jerry, Doors, Moody Blues, Sly and The Family Stone, Cactus, David Bromberg, Kris Kristofferson, Miles Davis, Pentangle, Richie Havens, Emerson, Lake and Palmer, Cat Mother, Everly Brothers, Tiny Tim, Good News, Ralph McTell y otros más. No había un Dylan, pero el reparto fue tan impresionante como el de Woodstock.





21-24. Jimi Hendrix, que moriría poco después de su actuación en el festival de Wight en 1970, fue uno de los grandes héroes del climax de los festivales. Abajo, de izquierda a derecha, Donovan, John B. Sebastian y Terry Kath (guitarra de Chicago), actuando desde el Wight de 1970 para la historia.



London Features

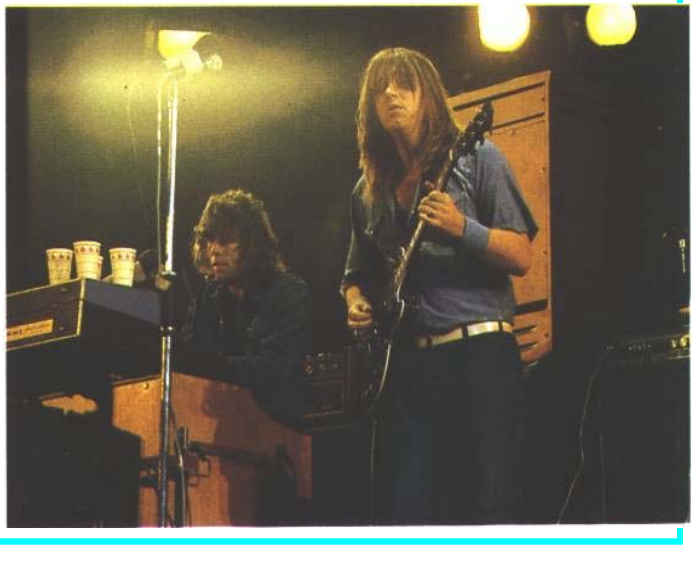
WATKINS GLEN, EL RECORD

El festival de Watkins Glen fue organizado por Bill Graham, con los promotores Shelley Finkel y Jim Koplik, y se celebró el día 28 de julio de 1973. El lema, Summer Jam, fue ampliamente aceptado por el público, que se congregó en masa ante el acontecimiento, y por los propios grupos participantes, que hicieron shows de 3 y 4 horas de duración cada uno. No hubiera pasado a la historia, o lo hubiera hecho como otros muchos grandes festivales organizados por el propio Graham, de no haberse batido en Watkins Glen el récord de asistencia de Woodstock, situándolo en 600.000 espectadores: era la más alta cifra para un festival de rock, y precisamente cuando ya la fiebre de las reuniones multitudinarias había cesado.

El secreto de Watkins Glen, además de contar con la sólida y perfecta organización del más importante promo – tor surgido en la onda rock americana, Bill Graham→, radicó en dos factores: en primer lugar, en la reducción del festival a un solo día, con lo cual cientos de problemas quedaron eliminados de raíz; y, en segundo lugar, en la presencia de tres bandas de un peso básico en la historia de la música, cada una aglutinante de un estilo musical concreto y con fieles seguidores: The Band, Allman Brothers Band y Grateful Dead.

A pesar del récord batido con esa insólita cifra de 600.000 personas, Watkins Glen, según la crítica de su tiempo, fue un festival frío. Se destacó el hecho de que aparecieran barbitúricos pero no alucinógenos, lo cual, a nivel de gran concentración masiva y de hito histórico equivalía a sentenciar un poco el calor y el sentido libertario de los festivales. La sombra de Woodstock aleteó por encima de Watkins Glen como un presagio. Woodstock había sido superado, pero no su espíritu. Entre otros comentarios que siguieron a ese día 28 de julio, el que más destacó fue el que indicó que Watkins Glen no había sido una «experiencia». Con ello quedaba todo dicho.

Muy pocas semanas después de Watkins Glen se produciría la crisis del petróleo. Así, mientras Woodstock cerraba una época y abría otra en 1969, Watkins Glen la cerraba en 1973 como telón de fondo a la etapa más brillante y densa de la evolución del rock.



FILMOGRAFÍA MUSICAL EN LOS AÑOS 60

Se citan las principales películas musicales y las no musicales pero con bandas sonoras de interés o con temas musicales importantes, destacando según los casos los intérpretes, los autores de la música o los artistas que intervienen en la banda sonora. (Todos los títulos son originales, independientemente de posibles cambios según cada país.)

1960

The Alamo - Frankie Avalon
All the young men - James Darren
The beat generation - Louis Armstrong
Beat girl - Adam Faith y Shirley Anne Field
Because they're young - James Darren, Dick Clark y Duane Eddy and The Rebels
Climb up the wall - Russ Conway, Craig Douglas, Cherry Wainer
Flaming star - Elvis Presley
G. I. Blues - Elvis Presley
Girl's town - Paul Anka
Jazz on a summer's day - Chuck Berry
Let's get married - Anthony Newley
Platinum high school - Conway Twitty

1961

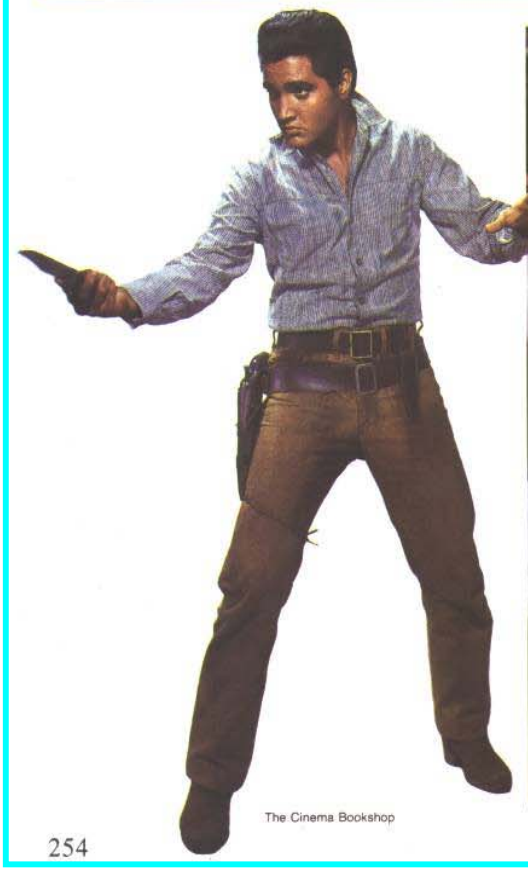
All hands on deck - Pat Boone
Blue Hawaii - Elvis Presley
Come september - Bobby Darin
Hey let's twist - Joey Dee and Starliters, Jo-Ann Campbell y Teddy Randazzo
Love in a goldfish bowl - Tommy Sands y Fabian
Swinging along - Ray Charles, Roger Williams y Bobby Vee
Teenage millionaire - Chubby Checker, Dion, Jackie Wilson, Jimmy Clanton, etc.
Twist around the clock - Chubby Checker
What a whopper - Adam Faith
Where the boys are - Connie Francis
Wild in the country - Elvis Presley
The young ones - Cliff Richard and The Shadows
West side story - Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, George Chakiris y Rita Moreno (música de Leonard Bernstein y textos de Stephen Sondheim)

1962

Babes in Toyland - Tommy Sands y Annette Funicello
Disneyland after dark - Bobby Rydell, Louis Armstrong y Annette Funicello
Don't knock the twist - Chubby Checker, Gene Chandler, The Dovels, Vic Dana, etc.
Follow that dream - Elvis Presley
Follow the boys - Connie Francis
Girls, girls, girls - Elvis Presley
It's trad dad - Chubby Checker, Helen Shapiro, Chris Barber, Acker Bilk, Temperance Seven, Gene Vincent, Gary US Bonds, Del Shannon, Gene McDaniels, Alan Freeman, etc.
Kid Galahad - Elvis Presley
Lonely boy - Paul Anka
Mix me a person - Adam Faith
The painted smile - Craig Douglas
Play it cool - Billy Fury, Bobby Vee, Helen Shapiro, Dan Williams, Shane Fenton and Fentones, etc.
State fair - Pat Boone, Bobby Darin, Ann Margret y Pamela Tiffin
Two little bears - Brenda Lee
Two tickets to Paris - Gary Crosby y Joey Dee and Starliters

1963

Bye bye birdie - Bobby Rydell
Farewell performance - Heinz y The Tornados
Fun in Acapulco - Elvis Presley
Hootenany hoot - Johnny Cash, George Hamilton IV, Brothers Four, Chris Crosby, Sheb Wooley, Gateway Trio, etc.
It happened at the world's fair - Elvis Presley
It's all happening - Tommy Steele, Russ Conway, Shane Fenton and Fentones, George Mitchell show, John Barry, Clyde Valley Stompers, Carol Deene, Danny Williams, etc.
Just for fun - Mark Wynter, Bobby Vee, Jet Harris, Tony Meehan, Johnny Tillotson, Joe Brown, Kenny Linch, Crickets, Freddy Cannon, Vernon Girls, Brian Poole and The Tremeloes, Tornados, Sprinfields, Spotnicks, Jimmy Powell, Sounds Incorporated, Alan Freeman, Jimmy Saville, etc.
Live it up - Kenny Ball, Gene Vincent, The Outlaws, Sounds Incorporated, Patsy Ann Noble, Kim Roberts, Andy Cavell and The Saints
What a crazy world - Joe Brown, Susan Maughan, Marty Wilde, Freddie and The Dreamers
The yellow canary - Pat Boone
The young and the cool - Louis Prima, Sam Butera and The Witnesses
The young swingers - Rod Lauren, Molly Bee, Gene McDaniels, Sherwood Singers



The Cinema Bookshop

London Features

1964

Ballad in blue - Ray Charles
Beach party - Frankie Avalon, Annette Funicello, Dick Dale and Del-Tones
Bikini beach - Frankie Avalon, Annette Funicello, Little Stevie Wonder, The Exciters, The Pyramids
Every day's a holiday (o *Seaside swingers*) - John Leyton, Mike Sarne, Freddie and The Dreamers, The Mojos, The Leroys, Grazina Frame
Ferry cross the Mersey - Gerry and The Pacemakers, Cilla Black, The Fourmost, The Blackwells, Jimmy Saville, Earl Royce and The Olympics, The Black Knights
For those who think young - Nancy Sinatra y James Darren
Get yourself a college girl (también titulada *The swingin' set*) - Dave Clark Five, Animals, Astrud Gilberto y Stan Getz, Freddie Bell and Bell Boys, The Rhythm Masters, Jimmy Smith, The Standells, Roberta Linn
A hard day's night - Beatles
I'd rather be rich - Andy Williams, Robert Goulet
I'll take Sweden - Frankie Avalon, The Vulcanes
It's all over town - Frankie Vaughan, Mr. Acker Bilk, Springfields, Hollies, Jan and Kelly, Cloda Rodgers
I've gotta horse (también titulada *Wonderful day*) - Billy Fury, The Bachelors
Just for you - Applejacks, Al Saxon, Bachelors, Band of Angels, Peter and Gordon, Freddie and The Dreamers, Orchids, Doug Sheldon, Roy Stone, Judy Mason, Millie, Jackie and the Raindrops, Mark Wynter, Johnny B. Great, Warriors, Merseybeats, Louise Cordet, Caroline Lee
Kissin' cousins - Elvis Presley
Goldfinger - Shirley Bassey
My fair lady - Rex Harrison, Audrey Hepburn
The lively set - Joanie Sommers
Looking for love - Connie Francis
The monkey's uncle - Annette Funicello, Beach Boys
Muscle beach party - Frankie Avalon, Annette Funicello, Dick Dale
Pajama Party - Annette Funicello, The Nooney Rickett Four
Rhythm 'n' Greens - Cliff Richard, The Shadows
Ride the wild surf - Fabian, Tab Hunter, Shelley Fabares
Roustabout - Elvis Presley
Surf party - Bobby Vinton, Jackie De Shannon, Routers, Astronauts
The T. A. M. I. Sow (también titulada *Teenage Command Performance* y *Gather no moss*) - Rolling Stones, Beach Boys, Barbarians, Chuck Berry, James Brown and The Famous Flames, Marvin Gaye, Gerry and The Pacemakers, Lesley Gore, Jan and Den, Billy J. Kramer and The Dakotas, Supremes, Smokey Robinson and The Miracles, etc.
Viva Las Vegas - Elvis Presley, Ann Margret
Wonderful life - Cliff Richard, The Shadows

1965

Beach ball - Supremes, Four Seasons, Walker Brothers, Righteous Brothers
Beach blanquet bingo - Frankie Avalon, Annette Funicello
Be my guest - Jerry Lee Lewis, Nashville Teens, Zephyr, Kenny and Wranglers, Niteshades
Bernadine - Pat Boone
Billie - Patty Duke
Bunny Lake is missing - Zombies
Catch us if you can (o *Having a wild weekend*) - Dave Clark Five
Cuckoo patrol - Freddie and The Dreamers
Dateline diamonds - Small Faces, Chantelles, Kiki Dee, Mark Richardson
Girl happy - Elvis Presley, Shelley Fabares
The girls on the beach - Crickets, Beach Boys, Lesley Gore
Gonks go beat - Long and The Short, Nashville Teens, Lulu and The Luvvers, Troles, Ray Lewis and Trekkers, Graham Bond Organization, Alan David, The Vacqueros
Harum scarum - Elvis Presley
Help! - Beatles
Hold on! - Herman's Hermits
How to stuff a wild bikini - Annette Funicello, Kingsmen Combo
Kimberley Jim - Jim Reeves
Love and kisses - Ricky Nelson
Pop gear (también titulada *Go Go Mania*) - Matt Monro, Susan Maughan, Animals, Honeycombs, Rockin' Berries, Herman's Hermits, Nashville Teens, Fourmost, Tommy Quickly and Remo Four, Beatles, Sounds Incorporated, Peter and Gordon, Spencer Davis Group, Billie Davis, Four Pennies, Billy J. Kramer and The Dakotas
Seargeant Deadhead - Frankie Avalon
Ski party - Frankie Avalon, Hondells, Lesley Gore, James Brown and The Famous Flames
A swingin' summer - Righteous Brothers, Rip Chords, Donnie Brooks, Gary Lewis and Playboys, Jody Miller
Three hats for Lisa - Joe Brown
Tickle me - Elvis Presley
Up jumped a swagman - Frank Ifield
When the boys meet the girls - Connie Francis, Herman's Hermits, Louis Armstrong, Sam The Sham and The Pharaohs, Liberace, Harve Presnell
Wild on the beach - Sonny and Cher, Sandy Nelson, Astronauts
Winter a-go-go - Reflections, Joni Lyman, Nooney Rickett Four
The sound of music - Julie Andrews (partitura de Oscar Hammerstein II y Richard Rodgers)

25, 26 y 27. Elvis Presley y Tommy Steele, dos cantantes del «boom» del rock and roll captados por el séptimo arte para producir films consumistas y de escasa calidad, pero presenciados por sus miles de admiradoras en todo el mundo. El cine no dejó pasar la oportunidad de beneficiarse del rock, ni los cantantes dejaron de beneficiarse de la gran industria cinematográfica. En la página de la izquierda, Elvis y Tommy, el primero en Flaming star *y el segundo en una imagen de final feliz, boda incluida. En la foto de esta página, Elvis Presley en su película* Easy come, easy go.

The Cinema Bookshop

1966
Chappaqua - Ravi Shankar, Fugs, Ornette Coleman
The fastest guitar alive - Roy Orbison
Frankie and Johnny - Elvis Presley
Fugs - The Fugs
The legend of Bo Diddley - Bo Diddley, The Aggregation
Nashville rebel - Waylon Jennings
Paradise, Hawaiian style - Elvis Presley
Road to Nashville - Marty Robbins, Connie Smith, Johnny Cash, Dottie West, Faron Young, Carter Family, Waylon Jennings, Norma Jean, etc.
Run with the wind - Shawn Phillips, Hedgehoppers Anonymous
Spinout/California holliday - Elvis Presley
Sting of death - Neil Sedaka
To Sir with love - Lulu, The Mindbenders
You're a big boy now - Lovin Spoonful
Dr. Zhivago - Maurice Jarre
Un homme et une femme - Claude Lelouch

1967
Blow up - The Yardbirds
Clambake - Elvis Presley
C'mon let's live a little - Bobby Vee, Jackie de Shannon, Eddie Hodges
Don't look back - Bob Dylan
Double trouble - Elvis Presley
Easy come, easy go - Elvis Presley
Festival - Joan Baez, Judy Collins, Bob Dylan, Pete Seeger, Howlin' Wolf, Peter, Paul and Mary, Donovan, Johnny Cash
It's a bikini world - Animals, Castaways, Toys, Gentrys
Kona coast - Duane Eddy
The graduate - Simon and Garfunkel
Magical mystery tour - Beatles
Privilege - Paul Jones
Smashing time - Tomorrow
Thunder alley - Fabian, Annette Funicello, The band with no name
Two a penny - Cliff Richard
Work is a four-letter word - Cilla Black

1968
Changes - Kim Weston
The Commitee - Paul Jones, Crazy World of Arthur Brown
Cream, last concert - Cream
Head - The Monkees
It's not a ship, it's a sail - Buffalo Springfield
Killers three - Strangers, Merle Haggard
Live a little, love a little - Elvis Presley
The lone ranger - Pete Townshend
Monterrey Pop Festival - Janis Joplin and The Big Brother Holding Co., Scott McKenzie, Mamas and Papas, Jimi Hendrix Experience, Jefferson Airplane, Hugh Masekela, Canned Heat, Eric Burdon and The Animals, Who, Otis Redding, Country Joe and The Fish, Ravi Shankar, etc.
Mrs. Brown, you've got a lovely daughter - Herman's Hermits
Otley - Herd, Jimmy Young, Pete Murray
Pop down - Zoot Money, Brenton Wood, Don Partridge, Julie Driscoll, Brian Auger and The Trinity, Blossom Toes, Luis Bonfa, Maria Toledo
Psych-out - Strawberry Alarm-Clock, Seeds
Skidoo - Nilsson, Stoney Country
Speedway - Elvis Presley
Stay away Joe - Elvis Presley
The sweet ride - Moby Grape
Sympathy for the devil (también titulada *One plus one*) - Rolling Stones
Voices - Rolling Stones
Yellow submarine - Beatles
You are what you eat - Tiny Tim, Paul Butterfield, Super Spade, Electric Flag, Barry McGuire, Harper's Bizarre, Peter Yarrow

1969
Adventures of the son of Exploding Sausage - Bonzo Dog Doo-dah Band
Alice's restaurant - Arlo Guthrie, Pete Seeger, Lee Hays
Be glad for the song has no ending - Incredible String Band
Change of habit - Elvis Presley
Charro - Elvis Presley
Connecting rooms - Ladybirds, Eyes of Blue
Experience - Jimi Hendrix Experience
From Nashville with music - Marty Robbins, Buck Owens, Merle Haggard, Tammy Wynette, Charley Pride
If it's tuesday, this must be Belgium - Donovan
Johnny Cash / The man, his world, his music - Johnny Cash, June Carter, Dylan, Carl Perkins, Tennessee Three, Mother Maybelle & Carter Family
Norwood - Glen Campbell
Paint your wagon - Lee Marvin, Nitty Gritty Dirt Band
Rope ladder to the moon - Jack Bruce
What's good for the goose - Pretty Things
Whooping the blues - Sonny Terry
Easy ryder - Steppenwolf, Smith, Byrds, Jimi Hendrix, Electric Prunes, Roger McGuinn
The trouble with girls - Elvis Presley

Cortesía United Artists

28. Los Beatles únicamente rodaron películas como actores y realizaron otros intentos para TV y para el propio cine, pero a nivel documental. Sin embargo, Yellow submarine *rompió moldes al contar con ellos como protagonistas... pero en forma de dibujos animados.*